ـــــامعـــة اليـــرموك

ــليـــــــة الآداب

ــم اللغـــة العربيـــة

شِعْر عَبد الله بن عليّ الخَليلي

دراســـة أسلوبيـــّة

إعداد :

الطالب إبراهيم حسين محمد خليل

بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها /جامعة اليرموك ١٩٩٤

ماجستير في اللغة العربية /تخصص اللغة والنحو- جامعة اليرموك ١٩٩٧

إشراف الأستاذ الدكتور يوسف أبو العدوس

قُدّمتْ هذه الرسالةُ استكمالاً لمتطلبات نَيْل درجةِ الدّكتوراه في قسم اللغة العربية/جامعة اليرموك / ٢٠٠٧

لجنة المناقشة :

١- الأستاذ الدكتور يوسف مسلّم أبو العدوس .... (مُشرفاً و رَئيساً)

٢- الأستاذ الدكتور محمود حسين وردات................................ (عـضـــواً)

٣- الأستاذ الدكتور زياد صالح الزعبي ....(عـضـــواً)

٤- الدكتور محمد محمود الخزعلي................................(عـضـــواً)

٥- الأستاذ الدكتور محمد حسن عوّاد (الجامعة الأردنية)................................(عـضـــواً)

ـامعـة اليرموك

ـليـة الآداب

ـم اللغة العربية

شِعْر عَبد الله بن عليّ الخَليلي

دراسـة أسلوبيّـة

إعداد :

الطالب إبراهيم حسين محمد خليل

إشراف الأستاذ الدكتور يوسف أبو العدوس

قُدِّمتْ هذه الرسالةُ استكمالاً لمتطلبات نَيْل درجةِ الدّكتوراه في قسم اللغة العربية/جامعة اليرموك / ٢٠٠٧

لجنة المناقشة :

١- الأستاذ الدكتور يوسف مسلّم أبو العدوس .... (مُشرفاً و رَئيساً)

٢- الأستاذ الدكتور محمود حسين وردات.................................. (عـضـواً)

٣- الأستاذ الدكتور زياد صالح الزعبي ....(عـضـواً)

٤- الدكتور محمد محمود الخزعلي...(عـضـواً)

٥- الأستاذ الدكتور محمد حسن عوّاد (الجامعة الأردنية).......................(عـضـواً)

فهرس المحتويات

الإهـــــــــــــــداء

- إلى الشموع التي لا تُنطفِئ .... "كيريّ اللذين ما ألا بيا" ..

- إلى العائلة :.... من البراعم إلى الثمار ..

- إلى السيّدين : محمد بن عبد الله بن علي الخليلي ، وأحمد بن عبد الله بن علي الخليلي ..

إلى روح الشاعر أمير البيان عبد الله بن علي الخليلي الذي قال : ..

أُسَابِقُ الشُّهْبَ بِالشُّقْرِ العِتَاقِ وَلِي **** مِنْ حَضْرَةِ القُدْسِ أَنْوَارٌ وَتِـيجَانُ[1]

حَتّى بَنَيْتُ بِحُسْنِ الظَّنِ قَاعِدَتِـــي ***** وَحُسْنُ ظَنِّ الفَتَى لِلخَيْــرِ عُنْوان

فَســـــــوْفَ آتِـيْكَ بِالآيَاتِ شَاهِدَةً *** عَلى جَلِيّةِ أَمْرِي فَهْوَ حَسّانُ

وَيَسْتَبِيْنُ لَكَ القَصْدُ الـــمُشَرّفُ مِنْ *** مَسْعايَ والصّدْقُ للإِيْــمَانِ بُرْهَانُ

وَقَـــدْ أَحَاطَ بِـيَ النُّقادُ واتــبّعوا * ** خَطْوِي وَلِلنّقْدِ إِحْسَانٌ وَأَحْزَانُ

راجياً أن أكون من أهل الإحسان ..

---

[1]) عبد الله بن علي الخليلي ، ديوان الوحدة ، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط ، عُمان ٢٠٠٦ ، ص١١ .

شُكْرٌ وعِرفان

لَئِنْ كانَ في هذا العَمَلِ فَضْلٌ فليسَ للباحِثِ منه

شيءٌ، إنّما فَضْلُه . . . . لله ربّه .

. . . ولِلّذي مَهّدَ طَرِيقَهُ، ويَسّرَ سَبِيلَه، وقَرّبَ مَأْخَذَهُ ،

أُستاذي الدُّكتور يُوْسُف أَبو العدوس

. . . . له الشكرُ فيّاضاً ثرّاً .

المقـــدّمـــــة

تذهبُ الدراسةُ الأسلوبيةُ إلى مقاربةِ الإنتاج الإبداعيّ من جميعِ جوانبه ، وتتخذُ من النصِّ الأدبيِّ – صوتاً وتركيباً وسياقاً وبلاغةً – ميداناً واحداً للدرس في ظلِّ المُبدع مُنشئ النصّ ، في هذا الميدان تتفاعل جميعُ العناصر لِتُؤلّفَ نسيجاً فنّياً إبداعياً هو العمل الفنيُّ الذي هو نسيجٌ معقّدٌ مُركّبٌ إلى حدِّ أنّ الفصلَ بينَ عَناصره يغدو تَمَحُّلاً ، فإنّ عَزْلَ النصِّ عن صاحِبه يُقْصي – تماماً– وَجْهاً من وُجوهِ النصّ عن ساحةِ البَحْث ، لأنّ الأسلوبَ كالبَصْمة في الإبهام، تُميزُ كُلَّ إنسانٍ من غيره، وهو يكشفُ عن صاحب النصِّ في نصّه ، ويُمثّلُ حُضورَهُ فيه ، ويُجَسّدُ شاعريتَهُ وفنّه، ثمّ إنّه يَميزُ نصّاً من نصٍّ، وعَمَلاً من عمل . والأسلوبُ في حقيقتِه شكلٌ من أشكالِ الإبداع ، نجدُه في الصوتِ وفي الكلمةِ وفي التركيبِ وفي الصُّورة . يَتَجلّى فيه النصُّ كلُّه، وقد ينفعِلُ لَهُ المُتلقي كَما انفعلَ له المُبْدعُ من قَبْلِه.

في ضوء هذا التصوّر للأسلوبِ تحاولُ هذه الدراسةُ الوقوفَ على "أسلوب" الشاعرِ الشيخِ عبدِ الله بنِ عليٍّ الخليلي الشاعِرِ العُمانيِّ المُلَقّب بأميرِ البَيان، فتضعُ شعرَهُ في دائرةِ التحليلِ الأسلوبيّ، ولهذا الغرضِ قَسّمَت الدراسةُ مَباحِثَها في أربعةِ فصولٍ مَبْنيّةٍ على مُستوياتِ التحليلِ اللُّغويّ الأدبيّ النّصّي، وهي : المستوى الصوتيُّ والمستوى التركيبيُّ والمستوى الدلاليُّ والمستوى البلاغيّ.

خُصّصَ الفصلُ الأولُ لدراسَةِ شعرِ الخليلي صَوْتياً، فذهبت الدراسةُ إلى تحليلِ البنى الصّوتيةِ التي تتألّفُ منها قصائدُ الخليلي، من جهةِ أنّ الصوتَ عنصرٌ فاعلٌ يؤثّر ويتأثّرُ في آنٍ مَعاً ، فإنّ الصوتَ يخرجُ إلى الوجودِ الماديّ نتيجةً لاختيارِ الشاعر ، فهو مُتأثّرٌ بمؤثّرين ؛ الأوّلُ: هو نوعٌ خاصٌّ من الانفعال يَتَغيّرُ بتَغيُّرِ المَقامِ الشّعْريّ ، والمؤثّرُ الثاني : هو وُقوعُهُ مُجاوِراً لتواليفَ صوتيةٍ مُنْتَظِمَةٍ في نَسَقٍ موسيقيٍّ إيقاعيٍّ مُحدَّد ، ومُؤَثّرٌ لأنّ الشاعرَ من وَرائِهِ يَتوخّى إنْ يُحدثَ أثَراً في المُتلقّي، سواءٌ كانَ التّوْليفُ الصوتيُّ واعِياً أو غَيرَ واعٍ، ولهذا اشتملَ الفصلُ الأوّلُ على ما يُمْكِنُ أنْ يُطلقَ عليه "الملامح الأسلوبية المميزة " في البنيةِ الصّوتيةِ للشّاعرِ عبدِ الله الخليلي ، من تَرْدِيدِ صَوامِتَ وحَرَكاتٍ ومَقاطع، ثمّ ما يَنْدرجُ تحتَ بابِ العُدول الصوتيِّ بِعَدّه مَنحىً أسلوبياً.

وقد ارتقى الفَصلُ الثاني من هذه الدراسة إلى التركيب، فكان البحثُ فيه واقعاً في المستوى التّركيبي لِنُصوص الخليلي، فدُرِست الجملةُ وعَناصرُها من مُسندٍ ومُسندٍ إليه، ودُرِست الكيفيّاتُ التي تَتراكبُ فيها العناصرُ النحوية في شعره، فقد تمّ الوقوفُ عند طول الجملة وقِصَرِها والتقديمِ والتأخيرِ والتوازي ، والوَصْلِ والفَصل والإحالة، وقد كان ذلك مَدّاً للتحليلِ الأسلوبيّ من الصوت إلى التركيب، فذهبت الدراسةُ إلى مُحاولةِ الكَشْفِ عَمّا يندرجُ تحتَ "الأسلوب" في التّركيب.

أمّا الفصلُ الثالث فقد خُصِّصَ للمستوى الدّلالي ، فَراحت الدراسة تبحث في الكلمة ودلالَتِها وعلاقاتِها التي تربطُها بغيرها، وهي علاقاتٌ تَتنامى في النصّ ؛ من علاقةِ الكَلمةِ بالكلمةِ إلى علاقةِ الكلمةِ بالتركيبِ إلى علاقةِ الكلمةِ بالنص، وما يَنبني على هذه العلاقاتِ من أبْعاد دلالية للكلمة، تَتمثّلُ في كثيرٍ من الأحيانِ بأنْ تتخذَ الكلمةُ دلالةً سياقيةً غيرَ مُعجمية.

وجاء الفصلُ الرابعُ لِيدرسَ المستوى البلاغيّ ، وهو الذي تَتبدّى فيه شاعريةُ الشاعرِ وصورُه وخيالُه ، فنظرت في الإنشاءِ الطَّلَبيّ وغيرِ الطلبيّ ، وفي التّشبيهِ و الاستعارةِ والُمحَسِّناتِ المعنويّة ، من جهةِ عناصرِ تشكيلِها والمؤثراتِ التي دفعت إلى إنتاجها ، وكَيْفيّةِ تَركيبها إلى بعضها، لِتتخلصَ من ذلك إلى منحىً أسلوبيٍّ للخليلي فيها.

لقد اعتمدت الدراسة أحياناً على الإحصاء وذلك لإثباتِ وُقوع ظاهرةٍ محدّدة، فإنّ قراءَة شعر الخليلي تدفع قارئَهُ إلى الوقوفِ مَليّاً عندَ ظَواهر محددة ، كالتكرار مثلاً ، وفي شعرِه أيضاً ما لا يظهر إلا بإجراء عملياتٍ إحصائية ، ففي المستوى الصوتي على سبيل التمثيل ، فإنّ ظاهرةَ انتشار صوتٍ ما أكثر من غيره تحتاج الإحصاء كي يتمّ إثباتُها .

لقد كانت قريحةُ الخليلي فيّاضةً ، فقد سالت بشعرٍ مَلأَ تسعةَ دواوين ، اعتمدتها الدراسة وهي :

١- وحي النُّهى (موسوعة شعرية) ، مكتبة الضامري للنشر والتوزيع ، مسقط ، ١٩٨٠

٢- بين الفقه والأدب، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط ، عُمان ط١ ، ١٩٨٨ .

٣- على ركاب الجمهور، دار النهضة ، مسقط، عُمان ، ط١ ١٩٨٨ .

٤- وحي العبقرية، دار النهضة ، ط،٢، ١٩٩٠ .

٥- فارس الضاد ، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط ، عُمان ط١، ١٩٩٤

٦- الخيال الوافر، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط ، عُمان ٢٠٠٦، بالإضافة إلى نسخة حاسوبية. قام بمراجعة النصوص ومطابقتها بالأصل : صالح بن علي بن سالم الحميدي ، محمد بن عبد الله بن علي الخليلي ، أحمد بن عبد الله بن علي الخليلي، مسقط عمان، ٢٠٠٦ .

٧- المجتليات ، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط ، عُمان ٢٠٠٦ ، بالإضافة إلى نسخة حاسوبية. قام بمراجعة النصوص ومطابقتها بالأصل : صالح بن علي بن سالم الحميدي ، محمد بن عبد الله بن علي الخليلي ، أحمد بن عبد الله بن علي الخليلي، مسقط عمان، ٢٠٠٦.

٨- الوحدة ، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط ، عُمان ٢٠٠٦ ، بالإضافة إلى نسخة حاسوبية. قام بمراجعة النصوص ومطابقتها بالأصل : صالح بن علي بن سالم الحميدي ، محمد بن عبد الله بن علي الخليلي ، أحمد بن عبد الله بن علي الخليلي ، مسقط عمان، ٢٠٠٦.

٩- من نافذة الحياة ، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط ، عُمان ٢٠٠٦ ، بالإضافة إلى نسخة حاسوبية. قام بمراجعة النصوص ومطابقتها بالأصل : صالح بن علي بن سالم الحميدي ، محمد بن عبد الله بن علي الخليلي ، أحمد بن عبد الله بن علي الخليلي ، مسقط عمان، ٢٠٠٦.

وقد قام ابنا الشاعر : محمد بن عبد الله بن علي الخليلي ، وأحمد بن عبد الله بن علي الخليلي، مشكورَين بتزويد الباحث بِنُسخٍ حاسوبية من الدواوين الأربعة الأخيرة .

التَّمْـــهِـــيـــــــد :

ويشملُ مَبْحثَين؛ هما:

أ- الدراسةُ الأسلوبيةُ: غرضُها وقيمتُها .

ب- الشاعرُعبدُ الله بن عليٍّ الخليليّ : ترجمتُه ، وأغراضُ شعرِه.

أ – الدراسةُ الأسلوبية:

يأخذ الدرس اللساني الأدبي الحديث على البلاغة التراثية في تعاملها مع النص مأخذَين؛ الأول : هو أنهـا قطعت علاقة "الشاهد " البلاغي([1]) عن السياق العام الذي ينتظم فيه([2]) ، وهذا أدى إلى عزل التركيب عـن سياقه ، أما الثاني فهو عزل هذا الشاهد عن قائله([3]) . فقد تعاملت مع الصورة في النص الشعري على نحـوٍ لم يرتقِ إلى حدّ الصورة نفسها من حيث تعقيدها ، وربطها بشخص المبدع، بحيث تجاهلت المبدع و"أسلوبه" في تشكيل النص إلى حد بعيد، واعتنى البلاغيون بفروع علم البلاغة : المعاني و البيان والبديع ، بحيث لم يضعوا في الحسبان الدور الحقيقي للتشكيل اللغوي النابع من شخص المبدع في أداء الوظيفة البلاغية الأدبية([4]) ، وهو دورٌ على قدرٍ كبيرٍ من الأهمية ، فكان ذلك غَضّاً للقيم الجمالية ووجوه الشاعرية والإبداع في النص، فـالنصُّ يتشكل من الجانبين معاً اللغويِّ والبلاغيِّ في تفاعلٍ وامتزاج ، فالبلاغيُّ لا يقوم بذاتـه ، إذ تؤسّـس اللغـةُ – بمستوياتها المتعددة – للمعاني البلاغية قاعدةً ومنطلَقاً بما فيها من أساليب كالاستفهام والنداء والشـرط والمـدح والذم وغيرها، وأنماط نحويّة كالجمل الاسمية والفعلية ومتعلقاتها وصورها التركيبيّة، فالبلاغةُ واللغة لم تعودا شيئَين منفصلين، لذلك لَحَت الأسلوبيةُ إلى الجمع بين هذين الدرسين : اللغوي والبلاغي ، إنصافاً للـنص مـن غلـوّ أحدهما .

---

[1]) يقصد بـ"الشاهد" البلاغي التركيبُ اللغوي الذي يحتوي عنصراً بلاغياً منتمياً إلى احد فروع البلاغة : علم المعاني أو علم البيان أو علم البديع.

[2]) ويقول سعد مصلوح :" مادة البلاغة العربية هي الشواهد المتفرقة والأمثلة المجتزأة فهي بلاغة الشاهد والمثال والجملة المفردة إذا استثنينا مبحث الفصل والوصل الذي يعالج قواعد الربط ما بين جملتين". في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة ، مجلس النشر العلمي، ٢٠٠٣ ، ص ٦٧ .

[3]) يقول كمال ابو ديب :" ركزت الدراسات البلاغية للصورة على الطبيعة الزخرفية التزيينية لها. منطلقة من تصور قاصر للأسلوب والصورة على أنهما عنصران خارجيان في العمل الفني". ويضيف أنه متوفر في التراث الأوروبي ، وأن التراث العربي يخرج عن هذا التصور في تطوره ، وعند عبد القاهر الجرجاني بشكل خاص. على أن " النقد الحديث يرفض التصور التقليدي للصورة رفضاً مطلقاً".كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢ ، ١٩٨٤ ، ص ١٩. ويقول محمد العمري :" ومن المنجزات المهمة التي لم تلق عناية من الخلف قضية البناء على الصور البلاغية الذي عمقه الجرجاني وفصله من خلال تناسي التشبيه والمجاز والبناء عليهما في الأسرار، والبناء على الجملة في الدلائل. فلو درست هذه القضية بعمق لتبين لنا أن البلاغة العربية لم تكن كما هو شائع بلاغة جُملة، على الإطلاق". محمد العمري، البلاغة العربية الأصول وَالامتدادات الطبعة أولى، ١٩٩٨، ص ٤٢ .

[4]) انظر : شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٥،ص ٢٣٥/٢٣٤ .

لم يقتصر الغرضُ من البحث الأسلوبيّ على هذه المهمّة ، فقد زادت الأسلوبيةُ على ذلك أنْ أدخلــت في حساباتها ما للمبدع من دور في مجيء نصّه على صورة محددة ([1])، فأخذت ترجع كثيراً من الظواهر النصّية إلى المؤلف ، وتفسر جوانب بارزة فيه بالرجوع إليه ؛ فما (الاختيار) بالمفهومَ الأسلوبي مثلاً إلا تفسير للظـــواهر اللغوية والبلاغية من زاوية المبدع ، فهو الذي يختار البنية الصوتية وهو الذي يختار الكلمة وموضعها من السياق والتركيب، ويختار الصورة التشبيهية والاستعارية وغير ذلك انطلاقاً من طبيعة المبدع وميوله ومكنونات شخصه وعوامل شكّلت ثقافته ،ووضعه الاجتماعي والنفسي ، وهو ما تتوقع الأسلوبية ظهوره في العمل الإبداعي ، إذ يمكن دراسة النص بجميع مستوياته انطلاقاً من ظاهرة الاختيار هذه.

لقد وضعت الأسلوبية جميع العناصر المساهمة في الإنتاج الإبداعي في دائرة الضوء([2]) ، فغدت مشـــروعاً متكاملاً لقراءة النص دون إغفال أي جانب من جوانب العمل، فعلى مستوى المؤلف فإن "الأسلوب هو الرجل نفسه"([3]) كما قال بيفون، أي إنّ النص يتخلّق في الذات أولاً ، وهو كالعلامة المميّزة للمبدع ، وفي ذلك ما فيه من علاقة لا تُوصف بأنها وطيدة فقط ، بل إنّ علاقةَ النصّ بمؤلفه أعمقُ من ذلك بكثير ، وما نراه في النص من تشكيل لغويّ وبلاغيّ ما هو إلا وحي هذه الشخصية دون غيرها .

أما على المستوى اللغويّ فالأسلوبيةُ تجعل من اللغة ميدانَ بحثٍ وتفتيش عن آثار قد تكون واضحةً أحياناً ، و دارسةً أحياناً أخرى : في الأصوات وفي والتراكيب وفي الأساليب اللغوية ، وما تؤدّيه من وظائف في تشكيل

---

١) يقول يوسف أبو العدوس :" يشكل المخاطِب والمخاطَب خلافاً بين البلاغة والأسلوبية، ففي الوقت الذي عنيت فيه الأسلوبية بالمخاطِب(المبدع) وبحالته النفسية والاجتماعية عناية كبيرة بوصفه أحد الأركان الثلاثة للعملية الإبداعية، فإن البلاغة أغفلت المخاطِب وحالته النفسية والاجتماعية بشكل عام ، واعتنت بحال المخاطَب اعتناء بالغاً". الأسلوبية: الرؤية والتطبيق،وزارة الثقافة ، الأردن، ٢٠٠٤ ،ص ٨٠ .

٢) ينظر إلى الأسلوب من زوايا مختلفة ، وبناءٍ على زوايا النظر هذه يختلف تعريفه، أجملها فيلي ساندرس فيما يأتي:

١- من جهة علم النفس فالأسلوب هو السلوك. ٢- من جهة علم البلاغة فالأسلوب هو المتحدث ٣- من جهة فقه اللغة فالأسلوب هو الشيء الكامن ٤- من جهة الأديب فالأسلوب هو الفرد ٥- من جهة الفلسفة فالأسلوب هو المتكلم الخفي أو الضمني ٦- من جهة اللسانيات فالأسلوب هو اللغة. انظر : فيلي ساندريس ،نحو نظرية أسلوبية لسانية ، ترجمة خالد محمود جمعة ،دار الفكر، دمشق ط١ ، ٢٠٠٣ ، ص ٢٦ .

٣) هنرش بليت ، البلاغة والأسلوبية، ، ترجمة محمد العمري، دار افريقيا الشرق، بيروت،١٩٩٩ ، ص٥٢ .

النصّ بعد تضامّها بالنظم([1]) المتآلف ، " لذلك رجحنا دائما دراسة الأسلوب دراسة تعددية تتسع للمناهج التي تقوى على كشف هذا الانتظام اللغوي ؛ جوانبه ، حركاته، ميزاته إيقاعيته، وعلى الخصوص ملاءمته مقتضى الحال، والمواقف شاعريتها"([2]).

وعلى المستوى البلاغي تدرس الأسلوبيةُ التقنياتِ التخييلية التي تتشكّل الصورُ باستعمالها كالتشبيه والاستعارة ، و كل ما يمكن إدخاله تحت باب المجاز، و تحقُّق مفهوم الشاعرية عند مبدع النص الشعري ، وكيفية تعامل الشاعر مع الأدوات التي تضعها اللغة بين يديه، صادراً عن بيئته وثقافته وطبعه ، وفي سلوكه مسالك الإبداع والإنتاج المميز له.

فكان أنْ ظهرت الأسلوبية بمظهر الجامع بين شتات هذه المكونات التي ينتمي كل منها إلى حقل درسي مُباين للآخر، لتصوغ لها مشروعاً يجمعها ليصل بها إلى مَكْمن الإبداع ، ويفككك النص ليستبين المتلقي مواطن الجمال والجدة فيما يتلقّى ، فصارت هذه العناصر: اللغة والجنس الأدبي والمؤلف كلها في المقام الأول بحيث ألغت النظرةَ القائمة على تقديم أحدها على الآخر ، أو بناء منهج نقدي تأسيساً على أحد هذه الجوانب مع إغفال غيره، ولم يعد السؤال عمّن هو أهم – أهو المبدع أم المتلقي أم اللغة أم البلاغة.؟ – ذا معنى .

وليست الأسلوبية وَرِيْثاً للبلاغة وحدَها ، أو تحديثاً لها ، فإن علم الأسلوب " ينحدر من أصلاب مختلفة ترجع إلى أبوين فتيّين هما علم اللغة الحديث– أو الألسنية إن شئنا أن نطلق عليها تسمية أشد توافقا مع أمومة علم الأسلوب– من جانب ، وعلم الجمال الذي أدى مهمة الأبوة الأولى من جانب آخر"([3]) ، فمساهمةُ البلاغة في بناء الأسلوبية تقع في جانب من جوانب هذا الصرح، أو هي إحدى الركائز التي تقف عليها الأسلوبية([4])، إذ لا يمكن تجاوز الركيزة الثانية وهي الألسنية أو علم اللغة الحديث، الذي أخذ يتطور بخطىً متسارعةٍ ابتداءً من

---

[1]) والنظم يضم فيما يضم الجانب الصوتي أي توليف الأصوات في بنية الكملة :" فالنظم لا يوجد كما سنرى إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى فهو إذن بنية صوتية دلالية وبذلك يتميز عن المقومات الشعرية الأخرى كالاستعارة مثلاً".جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية،ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط١ ، ١٩٨٦ ،ص ٥٢ .

[2]) عدنان بن دريل ، اللغة والأسلوب ، مجدلاوي للنشر، ط٢ ٢٠٠٦ ، ص ١٧٦ .

[3]) صلاح فضل ، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته ، الهيئة المصرية العامة ، ط٢، ١٩٨٥ ، ص٣ .

٤) وعلاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي علاقة ذات اتجاهين، فهما فرعان متفاعلان يستمد أحدهما خبراته من الآخر، وهو أحد وجهات نظر ثلاثة في هذه العلاقة، انظر : رجاء عيد ، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١١٩٣ ، ص ٧–٨ .

العقود الأولى من القرن العشرين وحتى اليوم ([1]) ، وقد تطوّر نتيجة تراكم الدراسات والمساهمات البحثية فيه إلى أن استقرّ في أحد جوانبه على ما يسمى بعلم لغة النص أو نحو النص، ليكون هذا الجانب أيضاً من الأدوات الفاعلة في البحث الأسلوبي، والمتخصصون في هذا الجانب يدركون ما لنحو النص ومُعطياته من دورٍ في التحليل اللغوي المندرج تحت باب الأسلوب، " ومن ثم يصعب أن يعتمد في تحليل النص على نظرية بعينها، وإنما يمكن أن تُتبنّى نظريةٌ كلية، تتفرع إلى نظريات صغرى تحتية تستوعب كل المستويات"([2]).

لذلك تُعدّ الدراسةُ الأسلوبية على مستوىً متقدّمٍ من البحث ، لأنها تجمع شتات مستويات درسيّة متعددة ، فإنّ الأسلوبية تدرس لغةَ النصّ على أنها وحدة واحدة ، فدراسة نحو النص وتركيبه اللغوي تدخل في إطار الأسلوبية أو أسلوبية النص، وإذا كانت أهمية اللغة تتجلى في النصوص، وتأخذ الكلماتُ أبعادَها ومعانيها في السياقات ، وتؤدي دورَها العظيم في التواصل فإن موطن الإبداع في تقديم اللغة على أنها فنٌّ إنما هو النص، حيث تنتظم الأجزاء بعضاً إلى بعض في سياقات، وقواعد تحدد علاقات هذه الأجزاء ببعضها، وتربطها في الأطر التي يحددها المبدع في دائرة اللغة التي تتسع لانزياحاته.

وإذا ما ذهب البحثُ أبعد من اللغة فإن وجهته ستكون المستوى الأعمق للنص أو المرمى الأبعد له، وهو الدلالة الكلية، أي ما يريد الكاتب أن يقوله من خلال هذا النص، وهذه الدلالة تتجمع للقارئ بعد جمع دلالات الأجزاء بعضها إلى بعض حتى تُشكّلَ في النهاية دلالةً متوائمةً منسجمة، تحمل الرسالة التي أراد المبدع قولها بأسلوبه الفني الذي يكون كالبصمة الخاصة المميزة له.

إن عملية تفكيك النص بغرض الدراسة ثم تركيبه بغرض فهمه هي الدراسة الأسلوبية عينها ، لذلك توجّه البحثُ إلى هذا النوع من الدراسة لأن الأسلوبية تُوظّف كلَّ ما تتيحه مستوياتُ الدراسة اللغوية جميعها، أي لا تقف عند المستوى الصوتي للنص أو النحوي أو الدلالي له، بل تتعدى ذلك إلى الجمع بين هذه المستويات ، لتخرج في النهاية بنتائج موضوعية مبنية على دراسة محددة في زمن محدد وفي نص بعينه .

---

[1]) للمزيد حول حركة تطور الدراسات الألسنية في القرن العشرين انظر : جورج مونان، علم اللغة في القرن العشرين، ترجمة نجيب غزاوي، وزارة التعليم، سورية، الصفحات : ١٣، ٣٧,٢٥، ٤٧، ٨١، ٩٧، ١١١، ١٤١، ١٩٣ .

[2]) سعيد حسن بحيري، علم لغة النص ،المفاهيم والاتجاهات، مؤسسة المختار، ط١ ، ٢٠٠٤ ، ص ١٠٨ .

ب – الشاعر عبد الله بن علي الخليلي.

١– نَسَبُه :

هو عبد الله بن علي بن عبد الله بن سعيد بن خلفان بن أحمد بن صالح بن عامر بن أبي سالم بن أحمد الخليلي، يتصل نسبه بالإمام الخليل بن شاذان بن الإمام الصلت بن مالك الخروصي، فهو خليليّ خروصي أزدي([1]).

٢– مَولدُه ونشأته :

وُلد الخليليّ في سمائل سنة ١٩٢٢ م ، وسمائل هذه بلدة نزهة تكثر فيها العيون وتنتشر فيها الأشجار ، وقد شبهها من زارها ورأى جمالها بدمشق الشام، فدعوها فيحاء عُمان .

وعندما غدا عبد الله فتىً يافعاً ارتحل مع جماعة من أسرته ليلتحق بعمّه الإمام الرضي بن عبد الله بن سعيد بن خلفان الخليلي في نزوى التي كانت عاصمةً لعددٍ كبيرٍ من أئمّة عُمان ، وفيها آثار شاهدة على الأيام الزاهرة التي عاشتها، وهي بالإضافة إلى ما تطالعنا به من آثار هذا التاريخ العريق تطل علينا بأشجارها وجبالها وينابيعها.

وفي نزوى حشد الإمام الرضي بن عبد الله لابن أخيه عَدداً من المدرسين، يقومون على تعليمه وتأديبه ، فقد درس القرآن الكريم على يد المقرئ زاهر بن مسعود الرحبي ، ودرس اللغة العربية على يد النحوي حمدان بن خميس بن سالم اليوسفي، ودرس العلوم الإسلامية على يد القاضي حمد بن عبيد بن مسلم السليمي ، ثم على يد القاضي الشيخ سالم بن حمود بن شامس السيابي.

---

[1]) انظر ترجمته في : ديوان وحي العبقرية، دار النهضة ، ط٢، ١٩٩٠ ، ص ١١– ٢٥ . عبد الرزاق الربيعي: أمير البيان، مقالة الشيخ عبد الله الخليلي، سعيد بن سليمان العيسائي، ط١ ، ٢٠٠١ ،ص ٢٣– ٣٢ ،. محمد علي الشمّري ، شعراء الخليج ، المكتبة الأهلية ، عمان، ط١ ، ٢٠٠٦ ، ص ٢٧٠ .

وتوفي عمّه سنة ١٣٧٣ هـ وعبد الله في العام الثلاثين من عمره، ولم يمضِ على وفاة عمّه سوى عام واحد حتى غدت عمان كلها في حكم السيد سعيد بن تيمور، ثم انتقلت من بعده إلى حكم ولده السلطان قابوس بن سعيد، وتقلب الشاعر في مناصب الدولة إلى أن أصبح وكيلاً لوزارة العدل العمانية.

زار الخليلي عدداً من الأقطار العربية، وعقد فيها صلاتٍ مع عدد من علمائها وأدبائها، كما حضر عدداً من المؤتمرات الرسمية اقتضتها طبيعة عمله وكيلاً لوزارة العدل.

وهكذا نجد أنّ الشاعر ذو ثقافةٍ واسعة، حيث جمع بين العلم والأدب، وتشرب روح الإمامة وكفاية القضاء([1]).

٣- وفاته :

توفي عبد الله بن علي الخليلي رحمه الله يوم الاثنين ٣٠/ ٧/ ٢٠٠٠، الموافق ٢٨ شهر ربيع الثاني سنة ١٤٢١هـ، وكانت وفاته في بلدة القرم قرب مسقط.

٤- أغراضُ شعره:

قال الخليلي في معظم أغراض الشعر العربي، ومن هذه الأغراض:

١- السلوك والتصوّف :

شأنُ الخليلي في شعره الديني شأنُ شعراء عُمان، فلم يخلُ ديوان واحدٍ منهم من مثل هذا اللون من الشعر، ولا غروَ في ذلك، فالثقافةُ الدينية هي أُولى الثقافات التي كان يُعنى بها المتأدبُ والعالِم والإمام والقاضي([2])، فكان لهم في ذلك شعرٌ عُدّ نبعاً ينهل منه كلُّ طالبي هذا العلم، ومن هذا الشعر قوله :

يا سيّدي عبدُك في ذِلّة يدعوك بينَ الخفض والنصْب([1])

---

[1]) انظر : أحمد الجدع، شعراء معاصرون من الخليج والجزيرة العربية، دار الضياء للنشر والتوزيع، عُمان، ط٢، ١٩٨٥، ص ٣١٠ وما بعدها. – محمود السمرة، وآخرون، الأدب العربي من نهاية العصر العباسي إلى الحديث، وزارة التربية والتعليم والشباب، سلطنة عُمان، ط٢، ١٩٨٩ / ١٩٩٠.

[2]) وحي العبقرية، ص٣١. وحول شعر السلوك والتصوف انظر: شعراء معاصرون من الخليج والجزيرة العربية، ص ٣١٨ وما بعدها، الأدب العربي من نهاية العصر العباسي إلى الحديث، ص ٤٠٨ وما بعدها، علي عبد الخالق علي، الشعر العماني: مقوماته واتجاهاته وخصائصه الفنية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م، ص ١٧١.

أوقفهُ خوفُكَ دونَ الرجـا	وعـاقهُ العجـزُ عن الركْـب
وشـاقهُ الحبُّ إلى حُبّـه	وسـاقه لكـنْ إلى النحْـب

ونجد في شعر الخليلي كثيراً من المعاني الصوفية التي تذكرنا بشعر ابن الفارض وابن العربي ورابعة العدوية. وتتجلى هذه النزعات في قوله :

يا حبيبي أراكَ وسـطَ ضميـري	تتجلـى نـوراً بـه أتـجلّـى(٢)
يا حبيبي جلـلتَ قدراً فـاعـزز	بمشـوقٍ إليـك في الحـبِّ ذلا
ساقه الشـوق للمقـام فـلمـا	قـارب الوصل هـالـه ما تجلى

وقد أكثرَ الشاعرُ في سلوكياته من التحدث عن صفات الله تعالى وأسمائه الحسنى ، وهذا نجده في قوله (٣) :

يا ملك اجعلني على الشأن قادراً	أدبـره فـيما تشـا واصـرف
وبالقدس يا قدّوس قدّسْ حقيقتي	فتقديـسك اللهـم للـعبد أشـرف
وسلّم كياني يا سـلام من الأذى	ومن كاشـح كم بات بالكيد يقصف
ويا مؤمن اجعلني بأمنـك آمنـا	وزدنـي إيمـاناً بـه أتشـرف
وهيمن على سرّي فـأنت مُهيمن	علـي وأنت الشـاهـد المتلطف
وأني ذليـل يـا عزيـز لعـزة	تفردت فـيها حيث لا عين تطرف
وحقك فاجبر كلّ كسرٍ ألم بـي	فإنـك يا جبـار بالـعبد أراف
وكبر مقامـي فيك يـا متكبّرا	على كل جبارٍ به الكبـر يعصـف

---

(١) وحي العبقرية ، ص ١٢٧
(٢) المرجع السابق ، ص ٥٠ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٥٤ .

ويا خالق اخلق لي خوارق عادة وعـزا وتمكيـنـاً بـه أتـصرف

ويا باري الأشياء لا سبق نـظرة هناك ولا مـثل خـلا مـتكيـف

لك الحمد قد صورتني يا مصوري فأحسنت تصويري وما كنت أعرف

فهذه أحدَ عشر اسماً من أسماء الله الحسنى نظر الشاعر فيها إلى قوله تعالى :

((هُوَ ٱللَّهُ ٱلَّذِى لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ۖ عَٰلِمُ ٱلْغَيْبِ وَٱلشَّهَٰدَةِ ۖ هُوَ ٱلرَّحْمَٰنُ ٱلرَّحِيمُ ﴿٢٢﴾ هُوَ ٱللَّهُ ٱلَّذِى لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلْمَلِكُ ٱلْقُدُّوسُ ٱلسَّلَٰمُ ٱلْمُؤْمِنُ ٱلْمُهَيْمِنُ ٱلْعَزِيزُ ٱلْجَبَّارُ ٱلْمُتَكَبِّرُ ۚ سُبْحَٰنَ ٱللَّهِ عَمَّا يُشْرِكُونَ ﴿٢٣﴾ هُوَ ٱللَّهُ ٱلْخَٰلِقُ ٱلْبَارِئُ ٱلْمُصَوِّرُ ۖ لَهُ ٱلْأَسْمَآءُ ٱلْحُسْنَىٰ ۚ يُسَبِّحُ لَهُۥ مَا فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ۖ وَهُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ ﴿٢٤﴾))([1])

ومن القصائد التي حشد فيها الشاعر بعضَ المفاهيم والمصطلحات الصوفية:

أنت ملء الدنيـا ولولاك فيها لغـدت في ظلامـها تترامى([2])

أنت للعـلم خيـر من خلق الله وبـالعلـم صرت شهمـا هماما

أنت روح الوجـود ذاتـاً وما أن كنـت إلا عينا وجسما وهـاما

أنت معنى والدهر لفظ وكم عـ ـز بمعناه الـلفظ لمـا تـسامى

أنت رمز وفي الرموز إشـارا ت وتحت الخفـاء لـطف أقامـا

يهـدر الحق ملء فـيك وما فيـ ـك مقـام إلا وبالحـق قامـا.

---

[1]) سورة الحشر: ٢٣ – ٢٤ .

[2]) وحي العبقرية ،ص٥٤.

وقد اتصل بهذا الغرض تمثُّله سيرةَ الرسول صلى الله عليه وسلم ، فكان للمديح النبويّ من شعره نصيب ، فقد كتب الشاعرُ ثلاثَ قصائد في المديح النبوي ، أوّلها قصيدةٌ همزية تذكّرنا بهمزية البوصيري[1] وهمزية شوقي[2] . يبدأ الشاعر قصيدَته في ذكر الرسالة الإسلامية التي حملها الرسول الكريم فأنار بها حالِكَ الظُّلَم:

آي حق بها استنارة ذكاء   رسمتها الأنوار أين تشاء[3]

في صحاف من الهداية والرشـ   ـد عليها من الضياء لألاء

في سطور كأنما نمقتها   قدرة الله والمداد الضياء

في صروف كأنها أحرف النو   ر ترامت تنشق عنها السماء

في نقاط كأنها الأنجم الزهـ   ـر تجلت فنار منها الفضاء

في رموز لو زحزح الستر عنها   لتجلى الإسرار والإسراء

ومن مدح الرسول صلى الله عليه وسلم والتشوّق إلى الأرض التي فيها مَهبط الوحي ودار الهجرة :

ويح هذا الفؤاد كم يحكم الحـ   ـب ويقسو عليه أين يشاء[4]

ويحه الدهر لا يناجي هواه   أمل لذ أو يناغي رجاء

تيمته الأنوار من مهبط الوحـ   ـي وسادت سواده العلياء

وأطباه إلى الحجاز وأهليـ   ـه جلال الآيات و الاجتلاء

---

[1]) يقول البوصيري في مطلعها : " كيف ترقى رقيك الأنبياء   ياسماء ما طاولتها سماء ".وهي "القصيدة الهمزية في المدائح النبوية لصاحب البردة سماها أم القرى".حاجي خليفة ، كشف الظنون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٢ ، ج٢ ،ص١٣٤٩ .

[2]) يقول شوقي في مطلعها : وُلِدَ الهُدى فالكائناتُ ضياءُ   وفمُ الزّمانِ تَبَسُّمٌ وثَناءُ. احمد شوقي ،الشوقيات،دارالكتب العلمية، بيروت. ج١ ، ص٣٢ .

[3]) وحي العبقرية، ص ٤٠ .

[4]) المرجع السابق ، ص٤٢ .

فـــترامى حتـــى ارتمى بين أحضان الهـــدى وهـــو قبـــة خـــضراء

وتلقـــى الأرواح مـــن حضـــرة القـــرب فراعته روضة غنـــــاء

"بين قـــبري ومـــنبري"هام مـــعناه وبـــعض الهـــيام فيه هـــذاء"

إذ تناول الشاعرُ في مقاطعها مواقفَ نبويةً ومعالم إسلاميةً بأسلوبٍ سلس جميل، ولعل بعضَ التشبيهاتِ والمحسنات البديعية غيرِ المتكلّفة قد زادت القصيدةَ جمالاً .

والقصيدةُ الثانية في باب المدائح النبوية عند الخليلي قصيدةٌ بعنوان (عَلَم النبيين صلى الله عليه وسلم) ،وهي قصيدةٌ استعرض فيها الشاعر السيرةَ النبوية ، وقد اتّبع فيها منهجَ البديعيين من حيث الابتداء ببراعة الاستهلال، وهو من أنواع البديع ، والقصيدةُ سردٌ للحوادث التاريخية ([1]) .

أما القصيدةُ الثالثة فهي بعنوان (بين القبر والمنبر) ، ويعني بالقبر قبرَ الرسول صلى الله عليه وسلم ، ويعني بالمنبر منبرَهُ في المسجد النبوي الشريف ، ويشير العنوان إلى الحديث الشريف :"ما بين بيتي ومنبري روضة من رياض الجنة "([2]) ، وقبرُ الرسول في بيته الذي كان يسكنه، وهو الآن جزءٌ من المسجد الشريف([3]).

وقد أكسبته تجاربُه الخاصة وسعةُ أفقه وثقافته الدينية العريضة وعيشه في بيئة حاكمة، شعراً غزيراً جامعاً، فكانت له قصائد كاملة كلّها عِظاتٍ وحكم توجه السلوك وتغني الخبرات .

ومن حِكَمه :

وأكرمْ أباكَ ولو قَـــد أهـــــــا لكَ واخضعْ له تحتَ أعقابـــــه([1])

---

[1]) وحي العبقرية، ص٦٨ .

[2]) أخرجه البخاري في باب (فضل ما بين القبر والمنبر) حديث رقم ١١١٢، ١١١٣، باب ٧٥٨. حيث قال :" حَدَّثَنَا عَبْدُ اللَّهِ بْنُ يُوسُفَ أَخْبَرَنَا مَالِكٌ عَنْ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ أَبِي بَكْرٍ عَنْ عَبَّادِ بْنِ تَمِيمٍ عَنْ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ زَيْدٍ الْمَازِنِيِّ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ: مَا بَيْنَ بَيْتِي وَمِنْبَرِي رَوْضَةٌ مِنْ رِيَاضِ الْجَنَّةِ." محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، تحقيق قاسم الشماعي الرفاعي،دار القلم،بيروت،لبنان، ط١، ١٩٨٧، ج٢، ص ٥١٤ .

[3]) انظر حول المدائح النبوية : شعراء معاصرون من الخليج والجزيرة العربية ، ص ٣٣٠ وما بعدها .

ولا تنسَ أمـــك فهـــي الأحق | برحماك والـــوصل من بابــــــه
وراعِ أخاك ولو قد جفـــــــا | ك ولا تتــعرض لإغضــابـــــه
وأدب لفتـــاك إذا مـــا أســــا | وأكرِمْه في حســـن آدابـــه

وقوله :

إن الغنيَّ كريمُ النفس في شرف | إذا أقلَّ وإن أثرى سوى بطـــلا([2])
كأنــــه وهو في فقرٍ أخو سعة | لا يهتك الستر عن عرض له كملا
وإن نيل ثـــروة لم يطـــغه بطرٌ | يبـــدد فضـــل الوفـــر مبتــــذلا

٢-الوطنيات([3]) :

للشيخ عبد الله الخليلي في الوطنيات باعٌ طويل ، فقد اشتهر بحبِّ وطنِه الأم فوطنِه الكبير ، وهو يعي ما يحيطُ به من مؤامرات، وما ينبغي على كلِّ مسلمٍ أن يفعل لحماية وطنه وصيانة عِرضه، فقد وسع قلـــبُ الخليلي وطنَه من المحيط إلى الخليج، وخفق قلبُه لما يتعرض له من أحداث جِسام ، ولعل أهمَّ الدعائم الـــتي قامت عليها الرؤية الوطنية في شعر الخليلي هي :

أ- الالتزامُ بالمنهج الإسلامي :

اهتم الخليليّ في شعره – شأنُه شأنُ الشعراء العمانيين– بالدعوة إلى الالتزام بالشريعة الإسلامية ، والعودة إلى منارات الحضارة الإسلامية الأصيلة ، ومن قصائده في هذا المجال قصيدته (عُمان في أحسن السلوك) ، التي يصور الشاعر فيها حزنه وألمه لابتعاد المسلمين عن منهج الله ، وتعطيلهم حدود الشرع ، وفي ذلك يقول :

---

[1]) وحي العبقرية، ص٩٤ .
[2]) المرجع السابق ، ص١٩٢ .
[3]) حول الوطنيات انظر : سعد دعبيس ، دراسات في الشعر العماني ، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ، ١٩٩٢ م ، ص ٣٨ وما بعدها .

سيدي عُطِّلتْ حدود قضاهـــا الله فـينا واستولت الأهـــــواء([1])

سيدي عطلت شرائـع كانت ... لك فينا بنـــورها يستضـاء

قضمتها الدنيا بأنيابها العـصل ... ودارت منـــها بها الأرجـاء

يا لقومي وكل أتباع خير الخـ ... ـلق قومي أين التقى والإبـــاء

أنا أدعوكم إلى الله في أحـسن ... قول مـن كل حـــول براء

فأجيبوا يـا قومـنا داعـــي الله إذا كــان فيكم إصـــــغاء

ويدعو الخليلي في قصيدته (إلى رجال الاستقامة) ([2]) أبناء وطنه عُمان وأبناء العالم الإسلامي كلّه إلى العودة من جديد إلى منابع النور، ومشارق الحق بعد أن ضلّت بهم السبل، وساروا خبطَ عشواء، ودميت أقدامهم على شتى الدروب ، يقول :

عجبت لمختار عن الحق منهجا ... ومتخـذ غير الهداية متجـــرا

كقوم ابن عمـران الأُلى ضل سعيهم ... فأصبح دكا طورهـم واهي الذرا

هلم لنصر الله يا خير أمـــة ... بفضلـهم القران أعرب مخـبـرا

هلم لإعزاز الديانـة أنهـــا ... بصولتكـم طالت وأكبرها الورى

ديانة توحيد وحب ورحمــة ... يقر له بالفضل من ضل منكــرا

كما نراه في مقصورته التي يعارض بها مقصورةَ الشاعر العُماني القديم ابن دريد ، يستحثّ المسلمين لبعث أمجاد الإسلام من جديد، يقول :

---

[1]) وحي العبقرية، ص١٠٦ .
[2]) المرجع السابق ، ص ١١٢

يا للرجال أين ما خلفه   آباؤكم من شرفٍ لا يُعتلى[1]

يا للرجال أين ما دوّنتم   بصحف التاريخ نوراً يجتلى

يا للرجال أين ما كان لكم   أكان مقصوراً على امسٍ مضى

ب- تصوير البطولات وأمجاد عُمان قديماً وحديثاً :

لعلّ غرام بعض الشعراء العُمانيين المحدثين بتصوير البطولات الحربية قديماً وحديثاً هو الذي دفعهم إلى ارتياد مغامرة الإبداع الملحمي، ومن هذا المنطلق تبرز الملحمة التاريخية لعبد الله الخليلي ، التي يصور فيها نماذج من أبطال عُمان عبر التاريخ، ومن هؤلاء الأبطال : الصلت بن مالك الخروصي ، الذي تصدى للنصارى عندما اعتدوا على سقطرى ، وفي ذلك يقول:

ففتى مالك صلت مَن حمى   رايةَ الحقّ وغال المعتدين[2]

إذ غدت جرد النصارى غرة   فاستباحت من سقطرى ما يشين

ويتناول أيضاً في هذه الملحمة التاريخية أمجاد اليعاربة وفتوحاتهم في الشرق والغرب، وهزيمة الصليبيين على أيديهم ، يقول :

يا ملوكاً فتحوا الهند إلى   مطلع الصين وظلّوا مُوغلين[3]

ويتناول أيضاً الأمجاد البحرية لأسطول عُمان :

يا لأسطولهم الضخم الذي   كان كالطوق على أُمّ البنين

جاثياً من زاخر الهند إلى   ملتقى الأنهر بالشطّ المعين

---

[1]) وحي العبقرية،ص ٢٣٤ .

[2]) المرجع السابق ، ص ١٥٣

[3]) المرجع السابق ، ص ١٥٤

ويتحدث عن أمجاد البوسعيديين مبتدئاً بمؤسس الدولة الأول ، ألا وهو البطل أحمد بن سعيد ، مصوراً غزوه لبلاد الفرس :

فافخري بابن سعيد بعدهـــم   أحمد القرم إمام المسلمين[1]

مَن حمى المُلْكَ عن الأعدا ومن   عزّ في الأمـــر فبز القاهرين

ثم يتحدث بعد ذلك عن إمامة عزان بن قيس، وإمامة سالم بن راشد الخروصي، وإمامة محمد بن عبـــد الله الخليلي، وإمامة غالب بن علي الهنائي،ثم حكم السلطان قابوس ، يقول عن حكم السلطان قابوس:

واستوى قابوس في الحكم على   عدة والنصر للـــفتح المبيـــــن[2]

ومضـــى يجمع مـــا شـــتته   ذلـــك الحـــكم عـــلى مر السنين

قامـــعـــاً ثورة (ليبين) علـــى   ذلك الجـــزء جنـــوبي الـــعرين

يحرز النصـــر وراء النصـــر في   وثبة الليـــث وعـــفو القادريـــن

فبنـــاهـــا دولـــةً يـــافعـــةً   نفـــخ الـــعصر بها روح الجـــنين

ويكتب التاريخ من أمجادهـــا   أسطـــراً في جبهـــة الحمـــد تزين

لقد جاءت مقصورةُ عبد الله الخليلي تعبيرًا عن كفاح الشعب العُماني، وحكايةً لتاريخ المجد الذي بنتـــه عُمان سابقاً، وإيقاظاً للشعور الوطني، ودعوةً للنهضة، وثورةً لتحقيق الإرادة الوطنية، وتحطيم الظلم، وقد أوضح فيها الخليلي موقفه من أحداث العصر ، وأنه يشاطر شعبه مآسيه وأحزانه ، ثم يستحثّ بني وطنه لكي يأخـــذوا مكانهم في عصر العلم ، والصواريخ والذرة.

---

[1]) وحي العبقرية ،ص ١٦٣ .

[2]) المرجع السابق ، ص ١٦٧ .

وتبدو في مقصورة الخليلي أصالةُ الشاعر ، وعمقُ أفكاره ، وسعة ثقافته ، والترجمة عن نفسيته الحزينة ، ونفسية شعبه الذي يعاني حينئذٍ الكبت والهوان، كما أنها كانت إرهاصاً لثورة قابوس سنة ١٩٧٠ م، التي خلّصت الشعب مما كان يعانيه(١)، حيث لخّص فيها دعوته الوطنية قائلاً:

ونفثةُ المسعور لا يطفئها ... سيلُ النفاق لو طغى على الربا(٢)

وغيرةُ المقدام في وطيسها ... أحرقُ للمغير من حر اللظى

وسورة الشعب وإن تثبطت ... أنكى على الدخيل من مر القضا

ونزعةُ المظلوم في سعيرها ... أنزعُ للأحشاء منها للشوى

والمجد لا يدركه مجمع ... لو أنه في ذروة المجد استوى

والحرّ لا يحتمل المنّ ولو ... كان من الأدنى أو الأعلى أتى

دعني أردد كلماتٍ أحرقت ... قلبي واذكت في الحشا جمر الغضا

ج- قضايا الأمة العربية والعالم الإسلامي في العصر الحديث :

اهتم الخليلي بقضايا الأمة العربية والإسلامية في شعره، فمثلاً نجده يصور روعة الانتصار في حرب أكتوبر سنة ١٩٧٣ ، وما كان من شان البطولات التي صنعها أبناء مصر ، وهم يعبرون القناة ، مقدمين أرواحهم فداءً لأمتهم العربية ، ويدفعون عدواً استشرى في الأرض عناده ، ويقتحمون صعاباً ما كان لأيّ قوة أن تجتازها- لولا أن كان الله معهم- يقول:

قاربٌ يجري وقلب صامد ... عن دمٍ في غيظه يحتدم(٣)

---

١) انظر : الشعر العماني ،مقوماته واتجاهاته وخصائصه الفنية ، ص ٩٠ .

٢) وحي العبقرية ، ص ١٢٨ – ١٣٣ .

٣) المرجع السابق، ص٢٥٨ -٢٥٩ .

وحديــــدٌ جردتهُ عزمـــــةٌ   عن حديـدٍ دمــه مضطـــــــرم

مؤمن بالله في إقدامــــــــه   للأعادي في يديـــــــه حـــزم

صائم أفطر في لحـم العــــدا   ودماهم وهو طـــــــاوٍ قـرم

لاح لله حـــواليــه سنـــــــا   لولـــيّ الله فيـــــه حـــــرم

فتبدى صــامدا في ضوئـه   لا يخاف الخـصم مـهما هجـموا

ماشيا يأكل دبابـــاتهـــم   كيفما مــــال بها تلتـــــــــهم

ذكر اليرموكَ فاشتاق لـــــها   فمضى في عزمــــه يقتـــــحم

لم يرعْــه دون أرصادهـــــم   حسـك يشتاكــه أو لغـــــم

ما وقاهم محكــم الأقفــال أو   خبأ الزبـــاء حـــيث اعتصمــوا

فهو هنا يصوّر وقفةَ الأبطال في معركة العُبور، والانتصار على اليهود في حرب أكتوبر سنة ١٩٧٣ م ، وترسم الكلماتُ هنا صورةً للموقف في حركاته وسَكَناته ، فالقوارب تجري بلا توقف ، والقلوبُ فيها صـامدة منتظرة بلا خوف ولا تردّد ، والدماءُ في العروق تحتدم غيظاً على الأعداء ، والسلاحُ في الأيادي يكاد ينطق، كل هذا والجنديُّ مؤمنٌ بالله واثقٌ في نصره، صائمٌ عن كلّ شي إلا عن لحوم الأعادي ودمائهم ، وقد أنـار ضـياءُ الإيمان له ميدانَ الحرب، فاقتحم الأهوال ومشى يطحن دباباتهم ، ويزيدُ إيمانَه تذكّرُه لمعارك الإسلام في ضراوتها ، وشدة بأسها ، فمعركةُ اليرموك كانت مثالاً للبطولة التي انقضّ بها المسلمون على أعدائهم في ثقة وإيمان، فدكّوا عليهم حصونهم دكّاً.

ودلالةُ مثل ذلك الربط بين انتصارات الحاضر والتصارات الماضي توضح مدى صدق مشاعر الخليلي فيما يريـــد التعبير عنه .

الفَصْــلُ الأوّلُ

المُسْتَــوى الصَّــوْتِــيّ

١- البــنية الصــوتيـــة.

٢- البنية الصــوتية والمقطع.

٣- البنية الصوتية والإيــقاع.

٤- العــدول الصـــوتي.

يهدف هذا الفصلُ إلى دراسة شعر الخليليّ في مستواهُ الصوتيّ، وهذا لا يعني إجراءَ مسحٍ شامل من أجل وصْفِ البنيةِ الصوتية بقدرِ ما يرتكزُ البحثُ فيه على تتبُّعِ ما يمكن ان يكون ظاهرةً صوتيةً ملحوظةً في شعر الخليلي ، أيْ ما يمكن ان يكونَ مَلْمَحاً صوتياً بارزاً يظهر في شعره ، ثم تقديم محاولة لتفسير هذه الظاهرة الصوتية انطلاقاً من المقام الشعري و الدافع الانفعالي[1] المؤثر في الشعر[2]، فالرثاءُ مثلاً يقف وراءَه دافعٌ انفعاليٌّ مختلفٌ عن ذلك الذي يقفُ وراءَ وصف الطبيعة والتغنّي بجمالها، فالحزن يدفع إلى الرثاء ، والشعورُ بالنشوة والانسجام مع الطبيعة يدفع إلى وصفها والتغنّي بما فيها ، والدافعُ وراء الغيرة على مصلحة الأمّة يختلف عن ذلك الذي يقف وراء قصيدةٍ في باب الإخوانيات، قِيْلت في مناسبة اجتماعية ، إذْ من المتوقع أن ينعكس أثرُ هذا الدافع في الشعر، إنْ على مستوى المعنى و الصورة، وإنْ على مستوى الصوت واللفظ ، وبناءً على ذلك فلا بدّ ان يظهر أثرُ هذا الدافع – عند تمثّل الموقف الشعري – في البنية الصوتية للقصيدة ، أو لمجموعةٍ من الأبيات فيها، أو قد يظهر في بيتٍ واحدٍ من الشعر، فقد يكون البيتُ تجسيداً لدفقة شعورية ما.

إن الغرضَ التواصليَّ من اللغة غنيٌّ عن الحديث في اهّميته ، فالجدالُ فيه هو اعتراكٌ في غير مُعترك ، والنصُّ الشعريّ هو شكلٌ من اشكال ذلك التواصل ، بل هو تواصلٌ على نحوٍ خاصّ ، لأن لغتَه مسبوكةٌ على حسب قواعد فنيةٍ إضافةً إلى تلك اللغوية ، ينضافُ إلى هذا أنّ لغة الشعر – التي هي أصواتٌ في مادها الأولية – إنما تتلوّن بتلوّن انفعال الشاعر، وتخرج إلى الملأ "بأسلوبه" ، وتصدر عن فكره، وهي مكنوناتُ شخصيته، وهذه المكنوناتُ لا يكاد يتشابه فيها أحدٌ، بل تختلف من شخصٍ إلى آخر، لذلك تنعكس هذه الجوانب في الشعر في شكلٍ مختلفٍ من شاعر إلى آخر .

والبنيةُ الصوتيةُ – بعدِّها وجهاً من وجوه النص – هي مادةٌ لها ثلاثة وجوه ؛ الأولُ منها: هو طبيعةُ هذه الأصواتِ الفيزيائيةُ ، فهي موجاتٌ يمكن التعاملُ معها مخبرياً، وهي ناتجةٌ عن حركاتٍ ميكانيكيةٍ على انحاء خاصةٍ

---

[1]) يقصد بالمقام الشعري: الموقف الذي ينظم فيه الشاعر، وعلى ذلك فالموقف الشعري معاصر للنص لأنه تمثّل له ، أمّا الدافعُ الانفعالي فهو المشاعر التي أدّت بالشاعر لقول قصيدة ما، وعليه فالدافع أسبقُ في الوجود من النصّ.

[2]) حول الانفعال والعاطفة والموقف الشعري ودور ذلك في الإنتاج الشعري الإبداعي انظر : عيسى علي العاكوب، العاطفة والإبداع الشعري، دراسة في التراث النقدي عند العرب إلى نهاية القرن الرابع الهجري، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط١ ، ٢٠٠٢ ، ص ٤٧ – ٥٣ .

لجهاز النطق . والوجهُ الثاني : هو ما ينبني على هذه الأصواتِ من معانٍ وإيحاءات، إضافةً إلى الوظيفةِ اللغوية التي تؤديها من جهةِ أنّها حروفٌ من حروف جذرِ الكلمة ، أو حروفٌ من حروف الزيادة ، أو حروفٌ من حروف المعاني، وهذا يعني أنّ للصوت دوراً أكبرَ من ذلك ، وهذا الدورُ يتمثّل فيما يريد الشاعرُ إيصالَه عَبر هذه الأصوات من إيحاءاتٍ تضيف إلى الصوت وظيفة أخرى إلى وظيفته اللغوية . والوجه الثالث هو : دورُ الأصواتِ في الناحية الموسيقية التي هي أحد أركان الشعر ، بل لعلّ هذا الجانبَ الموسيقيّ يكونُ أقربَ مَأخذاً من الناحية الإيحائية التي قد تحتاجُ إلى فَضْل تأمّلٍ في النصّ لبلوغها.

إن ما يدعو إلى دراسة البنية الصوتية إنّما هو وجودُ ظواهر واقعةٍ فيها ، والجامعُ بينها والمؤسّسُ لها هو تكرارُ الأصوات ، سواءٌ على مستوى الكلمة أو على مستوى الجملة المفيدة أو القصيدة، وهذا بدوره يدعو إلى محاولة تفسير هذا التكرارِ ، والكشفِ عن سببِ وجوده ، وهذا التفسيرُ محصورٌ في إطار النص والدافعِ وراءَه، أيْ مما يندرج تحتَ مفهوم الأسلوب، " فالأسلوبُ إذن شيءٌ داخليٌ ، وهو يتحدد هنا كأثرٍ تُنْتِجُه علاقاتٌ لغوية بين عناصر لسانية، والبحثُ عن هذا الأثر إنْ تفكيكاً وإنْ إعادةَ بناء يفرض على الدارس البقاءَ داخل الخطاب"[1] . وذلك لمحاولةِ تفسيرِ وقوعِ البنيةِ الصوتية على نحوٍ مُعين ، وهذه المحاولةُ تبدأُ من ظاهرِ البنية الصوتيّة وتنتهي إلى الإيحاء ، فاتجاهُ سيْرِ التحليل يكونُ :من النصّ الصوتيّ – كما هو في الواقع– إلى الشعور ، هذا في كفّة ، وفي الكفّة الأُخرى هناك البحثُ في دور التكرارِ في إيجاد الإيقاع ، أي من النصّ الصوتيّ إلى الأذن، وانطلاقاً من هذا المنظور للتركيب الصوتيّ فإنّ هذا الفصلَ يدرس البنيةَ الصوتية ودورَها الإيحائي ، ويدرس أيضاً دورَها في إيجاد الإيقاع في شعر الخليلي.

إنّ الاعتمادَ في إثباتِ وقوعِ الظاهرة في الناحية الصوتية – في هذا الفصل – كان على الجانب الإحصائيّ، القائمِ على المقارناتِ العَدَدية ، وهو ينتهي إلى نتيجةٍ كمّيّةٍ عند المقارنة تقومُ على ثنائية : (أكثر – أقل) ، ثم تأتي من بعدِ ذلك محاولةٌ تطمح إلى تعليل الظاهرة .

---

[1]) منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢ ، ص١٠٧ .

يقول هنريش بليت : " ... ومع ذلك فللأسلوبيةِ الإحصائيةِ مزاياها ، فهي لا تساهمُ في تحديد القرابة الأدبية وحسب ، بل تعمل على تخليص ظاهرة الأسلوب من الحَدْس الخالص لتوكلَ أمرَها إلى حدسٍ منهجيٍّ موجّه ، ومن هذه الزاوية يمكن للإحصاء أحياناً أنْ يكمل مناهج أسلوبية أخرى بشكل فعّال."([1])

فربما يكون الحدسُ المنهجيّ الموجّهُ الذي يتكلم عنه (بليت) أدقَّ ما يمكن انتهاجُه للوصول إلى نتائج علمية – إن صحّ التعبير– في تحليل النصوص ، ثم استخلاص السمات الأسلوبية بناءً على ذلك ، على أن الإحصاء ليس دائماً هو الطريق المعبّد الموصل إلى الغاية.

[1]) هنريش بليت :البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النصوص، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، بيروت،١٩٩٩ ، ص ٦٠ .

أوّلاً : البنيةُ الصّوتية:

عندَ النظر في البنيةِ الصوتية التي تتشكّل منها التراكيب في شعر الخليلي ، يمكن تسجيلُ ظاهرتَين بارزتين في شعره ؛ وهما :

١- ترديدُ صوتٍ أكثر من غيره في قصيدةٍ أو في جزءٍ منها:

بحيثُ يلمسُ القارئُ حضوراً واضحاً لهذا الصوتِ في بنية النصّ ، وقد برز في كثير من النصوص عددٌ من هذه الأصوات بشكلٍ لافتٍ بحيث يمكن حصرُها فيما يأتي :

- صوت الهاء:

كقول الخليلي في قصيدةٍ عنوانها: (السرّ الخفي) ([1]):

رَكبَ الهوى فَهَوى على أَقْدامِهِ وأتى النُّهى فنهتْهُ عن إقدامِهِ.

يظهر ترديدُ صوت الهاء واضحاً في هذا البيت ، فهو يتكرر في الاسم (الهوى) والفعل (هوى) ، ثم باستخدام ضمير الغائب في (أقدامِه) ،ثم الاسم (النهى) ، والفعل (نهته) ، ثم في ضمير الغائب في (إقدامه) فيما بعد روي القصيدة الميم، ويبرز هذا الصوتُ في الألفاظ المكررة المتجانسة : (هوى) الاسم و(هوى) الفعل، ثم (أقدامه) و(إقدامه).

والبيتُ يتكون من ثمانيةٍ وعشرين صامتاً، ويشكّل الهاءُ ربعَ هذا العدد تماماً، حيث تكرر سبعَ مرات، مما يدفع إلى التساؤل عن سبب ذلك، وعن الدورِ الذي يؤديه الصوتُ و القيمةِ التعبيرية الإيحائية له ، ولعلّ موضوعَ القصيدة الذي يكشف عنه عنوانُها "السرّ الخفي" يساعدُ في تفسير ترديد الهاء على هذا النحو ، وفي هذه القصيدة

[1]) وحي العبقرية، ص ٢٩٩ .

يتحدّث الشاعر عن هذا السرّ ، مخاطباً صديقاً له، منبهاً إيّاه إلى ضرورة رعاية الودّ الذي كان بينهما، ويحفظ عليه سرَّ المحبة، مُذكّراً إياه بضرورة الابتعاد عن الكبرياء والغرور، وهذا البيت هو مطلع القصيدة .

على أيّة حالٍ فإن الهاء يتميّز عن غيره من الأصوات في أنه صوتٌ احتكاكيّ ضعيفٌ ناشئٌ عن احتكاك الهواء الخارج من الرئتين بالوترين الصوتيين من دون أن يحركهما([1])، فهو شبيهٌ إلى حدّ ما بعملية التنفس الطبيعية، مما يوحي بخفاء الصوت الذي قد يحاكي الخفاءَ الذي وصف الشاعرُ السرَّ به ([2])، كما هو ظاهرٌ في عنوان القصيدة (السرّ الخفي) .

ومما يقوّي هذا المذهبَ هو انتشارُ هذا الصوت في جزءٍ كبيرٍ من أبيات القصيدة ، ومما يزيده قوةً أيضاً أنه جعل الهاء صامتاً أخيراً يُنهي به أصواتَ البيت بعدَ رويّه، يقول الخليلي :

واعلمْ وهــل جهل الحقيقةَ مؤمنٌ	بالله يرعـى اللهَ في إسـلامِـه
وهوى الهوى بكمالهـا في نقصِه	فأضـلت الأحـلام في أحلامِه
رأت الحطام مزخرفاً فـهَوتْ له	فأزالـهـا عـن حلّـه بحرامِه
حيرى يُنهْنهُها([3]) الحجا عن غيّها	والطبعُ يدفعـها إلى آثـامِـه

فالصوتُ يتردّد في الحرف (هل) ، والفعل (جهل) ، وفي لفظ الجلالة (الله) ورد مرتين، وفي ضمير الغائب المتصل في (إسلامه) ، وفي (هوى) و(الهوى) ، وفي (كمالها) ، وفي (نقصه) ، وفي (أحلامه) ، وفي (هوت)، وفي (أزالها)، و في (حلّه) وفي (حرامه).

وفي البيت الرابع ورد ستّ مرات : في الفعل (يُنَهْنِهُها) ، وفي (غيّها)، وفي (يدفعها)، وفي (آثامه).

---

[1]) انظر: احمد مختار عمر،دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب ، القاهرة، ١٩٩١ ، ص٣١٩ / ٣٢٠ .

[2]) وفي تناسب البناء الصوتيّ للكلمة والمعنى الذي تدل عليه خلافٌ قديم، فقد ذهب بعض الدارسين إلى وجود علاقة بين البناء الصوتيّ للكلمة ودلالته، أي الدال والمدلول، " واختلف المفكرون واللغويون العرب القدماء فقد قال فريق منهم إنّ بين اللفظ ومدلوله مناسبةً طبيعية حاملة للواضع على انْ يضع وإلا لكان تخصيص الاسم المعين لمسمى المعين ترجيحاً من غير مرجح"، جلال الدين السيوطي ،المزهر في علوم اللغة وانواعها، شرح وضبط محمد احمد جاد المولى ، وآخرين ، دار الفكر ، بلا طبعة ولا تاريخ. ج١ ، ص ٤٧ . ويسوق السيوطي خلافاً نُسب إلى عباد بن سليمان الصيمري من تناسب الصوت والمعنى، يقول السيوطي "وانكر الجمهور هذه المقالة وقال: لو ثبت ما قاله لاهتدى كل إنسان إلى كل لغة ولما صح وضع اللفظ للضدين.". وانظر :هادي نهر :اللسانيات الاجتماعية عند العرب، دار الأمل.إربد ، ط١، ١٩٨٨ ، ص٦٧ .

[3]) "(نهنه) النَّهْنَهَةُ الكَفُّ تقول نَهْنَهْتُ فلاناً إذا زجرته فَتَنَهْنَهَ أي كففته". لسان العرب :مادة نهنه.

ويقول أيضاً :

اللهُ في هـذي النـفوس فإنـّها   نِعمَ الضـنائنُ للضنين بهامه

والدهرُ ينفقها على حكم الرضا   وتراه يُهرقُها كفضلةِ جـسامه

ومما يُلحظ في هذا المقام أنّ كلّ ما كان فيه معنى (الخفاء) من المعاني ، نجد صوت الهاء حاضراً، ففي قصيدةٍ له بعنوان: (لنْ تَراني) ([1]) ، يشغل صوتُ الهاء مساحةً غيرَ قليلةٍ من بنائها الصوتيّ .

يقول الخليلي :

قُمْ بقافِ القيّوم حـتى تَراه   وتأمّلْ فليس ثـمّ سِـواه

وتدبـّـر قرآنـَـه معانيهِ   تـرَ الحـقَّ واضـحاً مـعناه

وتبـّين آياتــه والبراهـين   يبـنْ فيك للمقـام اتجاه

ويبرز الصوتُ أيضاً عندما يتحدّث عن "الخفاء" المستوحى من التماس موسى عليه السلام رؤية ربّه جلّ وعلا كما تحكيه بعضُ آيات سورة الأعراف :

((وَلَمَّا جَآءَ مُوسَىٰ لِمِيقَـٰتِنَا وَكَلَّمَهُۥ رَبُّهُۥ قَالَ رَبِّ أَرِنِىٓ أَنظُرْ إِلَيْكَ ۚ قَالَ لَن تَرَىٰنِى وَلَـٰكِنِ ٱنظُرْ إِلَى ٱلْجَبَلِ فَإِنِ ٱسْتَقَرَّ مَكَانَهُۥ فَسَوْفَ تَرَىٰنِى ۚ فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُۥ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُۥ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا ۚ فَلَمَّآ أَفَاقَ قَالَ سُبْحَـٰنَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا۠ أَوَّلُ ٱلْمُؤْمِنِينَ ﴿١٤٣﴾))([2]) .

إذ يقول الخليلي في هذا المعنى([3]) :

لنْ تراهُ فأنتَ ماءٌ وطين   وهـو مَن ليس مثلُه أشباه([1])

---

[1]) وحي العبقرية، ص ٥٩ .

[2]) الأعراف: الآية ١٤٣.

[3]) وحي العبقرية،ص٥٩.

جلّ مِن أنْ تراه عينٌ وأنْ يدركَه الوهمُ والذكا حاشاه

فالصوتُ يتردد أينما وُجِدَ معنى الاختفاء ، وهذا ملحوظٌ عند الخليلي ، فهو في الفعل (تراه)، وفي الضمير (هو) ، والضمير المتصل بالاسم (مثله)، وكذلك في الاسم (أشباه) ، وفي الفعل أيضاً (تراه) مرة أخرى، وفي الفعل (يدركه)، وفي الاسم (الوهم) ، وفي (حاشاه) .

إذ يتخلل هذا الصوتُ البنى الصوتية التي تتشكل منها ألفاظُ الأبيات باطّراد، ويدعم هذا أيضاً بروزُ هذا الصوت في المقاطع الشعرية حتى في القصائد التي لا يكون موضوعُها الخفاء ، أو ما شاكله من المعاني ، فقد يكون هذا المعنى جزئيةً من جزئيات القصيدة، أو فكرةً فرعيةً فيها ، كقوله في قصيدة بعنوان (بين الهَيْمَنة والهَيْنَمة) ([2])، حيث يقول الشاعر عندما تعرّض للمقابلة بين الخفاء والظهور ، ظهورِ العبد بالدعاء والرجاء، وخفاءِ ذات الله الكريمة عن العين البشرية :

فاظهر بـ(يا هو) من ضمير الشأن في خَلَواته مَسْتَظهرا لخفائه
والسهجْ بـ(يا الله) عَبْداً مُخلصاً باكي الدُّعا في خوفه ورجائه
مُستردّد الآهاتِ في أذكاره مستولهاً متدلهاً في دائه([3])
يا الله يا رحمن فرج كربه واحفظه يوم الروع في حوبائه
وارحمْ عَناه يا رحيمُ وضعفَه فَبِحَسبه أنْ كُنتَ من رُحمائه

ويقول أيضاً:

واغفر له رباه كل ذنوبه فلأنت يا غفار أهل ندائه
واقهره يا قهار عن زلاته واقهر له الناموس من خصمائه

---

[1]) قضية الظهور والخفاء هي إحدى القضايا التي تدور في الشعر الصوفي ، يقول الحلاج في إحدى رسائله : " قالَ موسى ربِّ أرني، فجُوزيَ بالصعقة فالمطالبةُ بما لا يليق بحال السامع لطفاً أو وهماً توجب صعقته سلبا لعقله، وإذهالا لكله عن كله ليعلم أنه دون ما سواه نحوه." الحلاج، الأعمال الكاملة، محمد قاسم عباس، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢، آذار، ص٢٣٤.

[2]) وحي العبقرية،ص٣٥-٣٦

[3]) " الدَّلَهُ والدُّلُهُ ذهابُ الفُؤاد من هَمٍّ أو نحوه كما يَدْلَهُ عقل الإنسان من عشق أو غيره"، لسان العرب، مادة دله.

ولقد دعاك فهبه يا وهـــاب ما يدينه مـــنك بصـــبحه ومسائـــه

ولعل سؤالاً يُسألُ في هذا المقام وهو : هل يعني هذا أن صوت الهاء يشي بالخفاء دائما؟ فيجب استخدامه أولنقل يحسن استخدامُه في البنية الصوتية إذا أراد المتكلم الإيحاءَ بالخفاء أو ما شاكله من المعاني؟ أو بعبارةٍ أخرى: هل تبقى قيمتُه الإيحائيةُ ثابتةً ؟ فأينما وجدنا الهاءَ دلّ ذلك على معنى الخفاء؟

الإجابةُ عن هذا السؤال بالنفي، اعتماداً على ما ظهر نتيجةَ استعراض البنى الصوتية وربطها بالموقف الشعري عند الخليلي ، وذلك راجعٌ إلى قدرة الشاعر على استثمار صفة الصوت، واستغلالها لصالح موقفٍ شعريٍّ آخر بغرض دعم المعنى بطاقة إيحائية ، ومحاولة تجسيد المعنى وتجليته، أو تقريب شعور المتلقي من شعور الشاعر نفسه ، أو وضع المتلقي في محيط الشاعر، أو رغبة الشاعر بمشاركة المتلقي له في هذا الموقف، و ذلك في قصيدة له بعنوان (الطبيعة) [1] حيث يظهر فيها انتشارُ صوت الهاء بشكلٍ لافتٍ للنظر، بغرض محاكاة الطبيعة في حدّ ذاتها ، والحديثُ عن صوت الهاء له بعدٌ هنا كنوعٍ من اختيارٍ أسلوبيٍّ يحاكي الطبيعةَ وهواءَها الذي هو عنصرٌ أساسٌ فيها ، فصوت الهاء ناتجٌ عن احتكاك الهواء أثناءَ خروجه من الحلق بالوترين الصوتيين بحيث لايحركهما كما مرَّ سابقاً، وهو صوتٌ مهموس ، حفيفُ الهواء هذا يشاكل الحركةَ الطبيعية ، يقول الخليلي :

أَسَلَتْـــهُ حَسْناؤُهُ أَمْ سَلاهـــا أَمْ تَلاهَتْ عَنْ حُبِّهِ فَتَلاهـــا

أَمْ طَـــوَتْهُ طَيَّ القَباطِيِّ عَلَيْها فَانطَـــوى ذِكْرُهُ إلى ذِكْراها

ويقول أيضاً في هذه القصيدة :

هِيَ لَيلاهُ في الحقيقةِ لـــكنْ حَـــسِبَتْهُ لِتِيْهِـــها مَـــوْلاها

هِيَ لَيلاهُ وَهْوَ قَيْسُ هَواها أَتُراهُ حَبيـــبُها أَمْ فَتـــاهـــا

---

[1]) وحي العبقرية ،ص ٢١٩ .

وبهذا التكرار يسيطر صوتُ الهاء على البناء الصوتيّ تماماً في هذا الجزء ، ويظهر هذا أكثر ما يظهر في وصفه للصورة التقابلية بينه وبين الطبيعة (الحسناء) ، أيْ مكانته في نفسها من جهة ، ومكانتها في نفسه في الجهة المقابلة ، يقول:

فهي منه ربيعُه في هــواه   وهو منها إزهارُها في رُباها

يتكرّر صوتُ الهاء هنا (١٠) مرات ، والبيت أصلاً يتألف من (٢٦) صوتاً صامتاً ، (٤) أصواتٍ مما يُسمى بنصف صامت (أو نصف حركة) ، وهي : الياء في (فهي)، والواو (في هواه) ، والواوان في (وهو)، فنسبة صوت الهاء في هذا البيت تبلغ ٣٣ % ، (١٠) أصوات من أصل (٣٠) صوتاً صامتاً في البيت، أيْ ثلث أصوات البيت .

ومما يعمّق انسجامَ الشاعر مع الموقف الشعري الداعي إلى محاكاة الطبيعة ، وحركةِ هوائها العليل هو تتابعُ صوت الهاء مع الحركات الطويلة ، مما يعطي مدى أوسع لهذه المحاكاة :

هـ + فتحة طويلة (سلاها) ،(تلاها) ، (عليها)

هـ + ضمة طويلة في (حسناؤه) ، (ذكره).

فإن تردد المقاطع التي تنتهي بنهايات مفتوحة كثيرة متوالية ، ولقد صرح الشاعر نفسه بأنه لا يختار القوافي لشعره إنما تأتيه عفويةَ الخاطر ، ولعل هذا من حسن تَمثُّل الموقف الشعري والانسجام التام بين خاطر الشاعر والموقف ، وهو ما يؤدي إلى حدوث مثل هذه الظاهرة في البنية الصوتية ، فقد سُئل في حوارٍ أجري معه السؤال التالي: " هل تختار القافية لقصيدتك؟[فأجاب الخليلي]([١]) : لا أحفل بها ، حيث تأتي في أول بيت بإملاء من الخاطر وبعفوية"([٢]).

---

[١]) ما بين المعقوفين إضافة من الباحث .

[٢]) عبد الرزاق الربيعي،و سعيد النعماني: أمير البيان،النهضة، الطبعة الأولى، ٢٠٠١ ، ص ١٧٢ .

ويصف ابن جني الهاء بقوله :

" ومن الحروف :المهتوت، وهو الهاء، وذلك لما فيها من الضعف والخفاء "([1]) ، وهو وصفٌ لهذا الصوت من الناحية الفيزيائية التي قد تستثمر في الجانب الإيحائي له.

ولعل الشعر فنٌّ من الفنون التي تعتمد على تحميل الصوت الكثير من هذه القيم لأن طبيعةَ هذا الفنّ تقوم على نوعٍ من الموسيقى الحسية في الصوت المسموع والإيقاع ، تلك الموسيقى يقابلها أيضاً نوع من الإيحاء الشعوري الذي يظهر عند تذوّق النص الشعري هذا، وهنا يكمُن دورُ الصوت في أداء هذه القيمة أو القيم التي يحملها، ولقد كانت القيم التي يحملها الصوت محل دراسة وبحث لدى الكثيرين قدماء ومحدثين ([2]) .

و قد يُفهم معنى الاختفاء أو التدرج في الاختفاء من صوت الهاء في قصيدة (لن تراني) ، ولتوضيح هذا المعنى يمكن تشبيهُه بالضوء الذي ينطفئ بتدرّج لا دفعةً واحدة ، بل يخفت بشكل تدريجي حتى ينتهي إلى العدم ،أو كالصوت المرتفع الذي يتنازل تدريجياً حتى يصل إلى الصمت ، كما هي الحال في قصيدة (لن تراني) ، حيث تنتهي الأبيات بالهاء هنا مسبوقاً بالفتحة الطويلة أو الحركة المتسعة (الألف).

يقول الخليلي :

قُمْ بقاف القيوم حتى تــراه   وتأمــّل فلــيس ثــَم ســواه
وتدبــّر قرآنــه مــعاليــه   تر الحــق واضحا معنـــــاه
وتبــين آياته والــبراهيــن   ين فيـــــك للمقام اتجـــاه

---

[1]) ابن جني ، أبو الفتح عثمان، سر صناعة الإعراب ، تحقيق حسن هنداوي، دار القلم، دمشق ،الطبعة الثانية، ١٩٩٣ ،ج١ ص ٦٤ .

[2]) وقد صرّح ابن جني بما يفيد هذا المعنى في الخصائص ، فقال:" من ذلك قول الله سبحانه ((أَلَمْ تَرَ أَنَّآ أَرْسَلْنَا ٱلشَّيَـٰطِينَ عَلَى ٱلْكَـٰفِرِينَ تَؤُزُّهُمْ أَزًّا ﴿٨٣﴾)) مريم: ٨٣ . أي تزعجهم وتقلقهم، فهذا في معنى تهزّهم هزاً ، والهمزة أخت الهاء ، فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين، وكأنهم خصّوا هذا المعنى بالهمزة لأنها أقوى من الهاء، وهذا المعنى أعظم في النفوس من الهزّ ، لأنك قد تهزّ ما لا بال له كالجذع وساق الشجرة ونحو ذلك." ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجّار،دار الشؤون الثقافية، بغداد، ج٢، ص ١٤٨ . ويقول محمّد حسين علي الصّغير:" إن إيقاع اللفظ المفرد ، وتناغم الكلمة الواحدة ، عبارة عن جرس موسيقي للصوت فيما يجلبه من وقع في الأذن ، أو أثر عند المتلقي ، يساعد على تنبيه الأحاسيس في النفس الإنسانية ،الصّوت اللغويّ في القرآن ،دار المؤرخ العربي، بيروت، ص ٥٧ / ٥٨ .

والثــم الطيـــــب من جميلة		أنفاسك مسكاً فأنــــها ريـــاه

وامتزج من عوالـــم الـــذكر		بالذات وغب فيه عنك حتى تراه

ففي البيت الأول تتقابل الفتحةُ الطويلة (الألف) والهاء في (تراه) ، مع الفتحة الطويلة المتلوّة بالهاء أيضاً في (سواه) ، ومن ثمّ يستمرّ هذا النسقُ في خواتيم الأبيات منتهيةً بارتفاعٍ في الوضوح السمعيّ الناتج عن الفتحة الطويلة، ثم بالهبوط الناتج عن الهاء الساكنة في النهاية، وكأنه خطٌّ صاعدٌ يصل إلى قمته في الفتحة الطويلة ، ثم يبدأ بالتنازل والهبوط حتى يصل إلى القاع مع آخر دفقةٍ من الهواء الخارج من الرئتين في نطق الهاء، وفي هذا السياق أيضاً يمكن وضعُ قصيدة أخرى هي "(ضالة المؤمن) ([1]) ، حيث الضالةُ هي الشيءُ الخفيّ ، وهو ما يدفع إلى تفسير وُرودِ صوت الهاء بعد روي القصيدة الباء ، حيث يقول الخليلي فيها:

دع الدهـــر يخـــلو بأصحابـــه		فمـــا الضرب إلا لأضـــرابه

وخل عن طريق الخنا جـــانـــبا		ولو جــــــاء يهــوي بخلابه

وجانـــب سبـــيل الهوى فالهوى		هوان وكـــــم عَـــضّ عن نابه

ولابر خصـــــال الهدى إن من		حواهــــا يك الليـــث في غابه

والملحوظُ هنا هو وصلُ الروي بالهاء ، بل يلحظ وجود الصوت أيضاً في البيت الأول مرتين، وفي البيت الثاني مرة واحدة ، وفي الثالث ثلاث مرات ، هذا عدا اتصاله بالروي. يذكر حسن عباس طائفةً من المعاني التي يوحي بها صوتُ الهاء انطلاقاً من مخرجه قائلاً :".. ولذلك فإن هذا الموقع الممتاز لمخرجها قد جعل اهتزازاتها الصوتية أكثر عرضةً للتأثرّ المباشر بمختلف الانفعالات. التي تجيش في الصدر، من حِدّة وقساوة، أو حزن وأسى، أو تهكم وسخرية، أو رقة وشفافية."([2]).

---

[1]) وحي العبقرية ، ص ١٨١

[2]) حسن عباس : خصا لص الحروف العربية ومعانيها،اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٨ ، ص ١٩٤

وعلى ذلك يمكن القولُ إن الصوت – أياً كان سواءٌ الهاء أو غيره – يؤدي وظيفتين ، الأولى : هي الوظيفة البنائية من جهة أنه مُكوِّنٌ صوتيّ من مكونات الكلمة، أي هو حرف من حروف المبنى ، أو حرف من حروف المعنى ، والوظيفة الثانية : هي البعدُ الإيحائيُّ الذي يحمّله إياه الشاعرُ أو المتكلم مع كونه – أيْ الصوت– قادراً بطبيعته الصوتية (مخارج وصفات) على حمل هذا البعد ، لكنَّ الوظيفةَ الثانية لا يؤديها الصوتُ إلا من خلال وقوعه في سياقٍ أشمل من السياق التركيبي للكلمة الواحدة ، أيْ لا بدّ من أن يقع في محيطٍ أو حقلٍ دلالي كبيرٍ مرهونٍ بفكرة تدل عليها الأبيات، تنسجم و الغرضَ الشعري و الباعثَ لتأليف القصيدة، فيقوم الصوت بتعميق هذا البعد الدلالي ، وتجليته أو تقريب مأخذه من المتلقي، كالإضافة الايحائية التي تشي بالخفاء التي يجلّيها تردد صوت الهاء في الأبيات التي مرّت .

ومعلومٌ أنّ الصوتَ وحدَه لا يمكن أن يُوجِد المعنى أو الحقلَ الدلالي ، بمعنى إن "الخفاء" مثلاً غيرُ موجودٍ في الهاء وحده، إذ لابدّ أن يدل عليه تركيبٌ صوتيٌّ ما، أما إذا احتوى هذا التركيبُ الصوتيّ على الهاء فإن دلالة هذا التركيب على معنى الخفاء ستكون أعمق ، تماماً كما دل الفِعْلان : (قَضِم) و(خَضِم) على عملٍ واحد[1] ، في حين أوحت الأصواتُ بإيحاءاتٍ جعلت الأولَ يباين الثاني، فقد دل القافُ على معنى القساوة في الفعل، ودلّ الخاءُ على معنى الرطوبة ، كما ذكر ابن جني، علماً أن الحقل الدلالي لم يوجده أيٌّ من هذين الصوتين ،أما وظيفةُ التفريق بين الفعلين: (قَضِم) و(خَضِم) فقد تمت بهذا التبادل، وعوداً إلى الهاء، وقياساً على ما مضى فربما يكون الإحساسُ بمعنى الخفاء مع وجوده أقوى من الإحساس به في حال غيابه ، وهذا مما يمكنُ أن يكونَ أحدَ الفوارق الرئيسية بين اللغة الإبداعية من جهة واللغة غيرِ الإبداعية من جهة أخرى .

[1]) انظر، الخصائص ، ج٢ ، ص ١٥٩ ، وفيها يقول :" من ذلك قولهم خضِمَ وقضِم، فالخضم لأكل الرطب، كالبطيخ والقثاء، وما كان نحوهما من المأكول الطرب، والقضم للصلب اليابس".

- صوت السين :

ومما يلحظ فيه انتشارُ صوتٍ أكثر من غيره في تراكيب بعينها ، حضورٌ ملحوظٌ لصوت السين في قصيدةٍ له عنوانُها (عَسْعَسَ الليل) ([1])، وفيها يقول الخليلي :

عَسْعس الليل واستهام الطروب وســـرى النجـم والظلام رهيب
إذ سرت نغمة من الأدب الــــ ـــغض عليها من الغوالي طـــيوب
ورؤاها لطف يشف عن الـــ ــحسن وفي الحسن ســالب وسليب

ويقول أيضاً :

وتنـــادي موسى سلالة عيـــسى عبر آديها فــلا يستجـــيب([2])
شغلـــته معـــالم العـــز تسمـــو بـــسمائيل تـــتقيـــها الخطوب
أوَيَـــنسى الفيحاء من أكرمتـــه بهواها واســـتقبلته الـــدروب

ويقول فيها أيضاً :

إيه موسى ومن كموسى إذا ما ســـل سيفا به اليراع خطـــــيب
إنـــه شـــاعر مجيـــــد ورامٍ لا تصيب الرمــــــاة ما قد يصيب
وأبوه الأديب من درس الفـــقه ومن الآداب وهـــــو خطـــيب
فسلام علـــــيهما من أديـــبين استباحا كنـــزا عداه الرقيــــب
واستنارا طرائق العلـــم في الله ولله قـــصـــدها المحبـــــوب

---

[1]) عبد الله بن علي الخليلي، الخيال الوافر، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط ، عُمان ٢٠٠٦، بالإضافة إلى نسخة حاسوبية. قام بــمراجعة النصوص ومطابقــتها بالأصل : صالح بن علي بن سالــم الحميدي ، محمد بن عبد الله بن علي الخليلي ، أحمد بن عبد الله بن علي الخليلي، مسقط عمان، ٢٠٠٦ . ص ١٠

[2]) الخيال الوافر ، ص ١٠

ليفضا مسك الختـــام شـــذيا   من صــــلاة الرســول يجلوه طيب

فالشاعرُ هنا يعتمد على صوت السين بشكل واضح ، إذ يتكرر في المطلع أربع مرات :

عسعس الليل واستهام الطروب   وسرى النجم والظـــلام رهيـــب

وفي البيت الثالث أيضاً أربع مرات :

ورؤاها لطف يشف عن الـــ   حسن وفي الحســـن سالب وسليب

وفي البيت الذي يليه أربع مرات أيضاً :

وتنادي موسى سلالة عيسى   عبر آذيها فــــــلا يستجـيب

ويتكرر في البيت الأول من المجموعة الأخيرة أربع مرات أيضاً :

إيه موسى ومن كموسى إذا ما   ســـل سيفا به اليــــراع خطيب

أما الأبياتُ التي تخلو منه فهي قليلة ، ولعل العنوان الذي وضعه للقصيدة هذه وهو (عَسعَس الليل) الذي يتكرر فيه السين مرتين قد أوحى بسيطرة هذا الصوت، ووروده كلازمة صوتية في أبيات القصيدة ، فقد ورد في معناه : " عَسْعَسَ الليل عَسْعَسَةً : أقبل بظلامه "(١) ، يُضاف إلى ذلك طبيعةُ حركة دخول الليل التي تُوصف "بالعَسْعَسَة" وهو يعني صفتين ؛ الأولى : حلوله بهدوء، والثالية: استمرار الحركة ، فالعسعسة تعني حركة هادئة مستمرة، ولعل هذا التكرار ملحوظٌ في بنية المصدر الرباعي "العسعسة" ومنه الفعل: عسعس، وهو مكون من مقطعين متماثلين (عس) ثم (عس) ، يقول ابن جني: " وذلك أنك تجد المصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرار نحو الزَعْزَعة والقَلْقَلَة والصَلْصَلة والقَعْقَعة ..."(٢) ، ومثل ذلك (العَسْعَسَة)، التي هي مصدر الفعل (عَسْعَسَ).

---

(١) لسان العرب : مادة (عسعس) .

(٢) الخصائص،ج٢، ص١٥٥

يقول حسن عباس : " حرف السين هو احد الحروف الصفيرية ، صوته المتماسك النقي يوحي بإحساس لمسيٍّ بين النعومة والملاسة، وبإحساس بصري من الانزلاق والامتداد، وبإحساس سمعي هو أقرب للصفير.."(١).

وفي أيِّ اعتبارٍ من هذه المعاني، فإننا نلحظ أن للسين هنا دلالاتٍ حركيةٍ ميكانيكية، أي خارج الانفعال الإنساني ، فهو للسعة ، أو الحركة والطلب، أو إحساس لمسي بين النعومة والملاسة ، وهي كلُّها معانٍ غيرُ انفعالية، أي ليست صادرةً عن النفس، إنما هي من خارج النفس إلى داخلها، وهي هنا – أي في قصيدة (عسعس الليل) – إنما تشير إلى حركة الليل، وتأثير هذه الحركة اللطيفة في النص وتركيبه الصوتي، وهي السببُ وراءَ بسط ظلال هذا الصوت على تركيب النص الصوتي.

وقد أتى السين أيضاً انفعالياً تتجسّد فيه نفحةٌ من نفحات الأسى والحزن ، تلك التي جاء بها البحتري بقوله في السينية المشهورة:

صُنتُ نفسي عمّا يُدنّس نفسي وترفّعتُ عن ندا كل جبس(٢)

وهي التي لاقت صدىً عند أحمد شوقي فعارضها في منفاه في الأندلس عندما قال :

اختلافُ النّهارِ اللّيل يُنسِي *** اذكُرا لي الصِّبا وأيّامَ أُنسي(٣)

فراح الخليلي ينشد نشيديّهما السينيين في قصيدة (نبأتا زنجبار) (٤) ، وهي تتألف من (٦٩) بيتاً ، قال في مطلعها:

خَلّياني على عُصَارةِ حِسّي *** احتَسِيها آناً وآناً أُحَسّي

---

١) حسن عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، ص ١١٠ ، ويسوق أيضاً قول العلايلي في وصف السين وأنه يفيد معنى "السعة بلا تخصص".

٢) البحتري، ديوان البحتري، شرحه محمد التونجي، دار الكتاب العربي، ط١ ١٩٩٤ ، ص ٦٣١. " الجِبْسُ الجَبانُ القَدْمُ وقيل الضعيف اللئيم". لسان العرب، مادة : جبس.

٣) احمد شوقي ، الشوقيات، دار الكتب العلمية، بيروت، ، ج٢، ص٤٥ .

٤) عبد الله بن علي الخليلي ، ديوان من نافذة الحياة، ، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط ، عُمان ٢٠٠٦ ، بالإضافة إلى نسخة حاسوبية. قام بـمراجعة النصوص ومطابقـتها بالأصل : صالح بن علي بن سالـم الحميدي ، محمد بن عبد الله بن علي الخليلي ، احمد بن عبد الله بن علي الخليلي ، مسقط عمان، ٢٠٠٦.ص ٢٤ / ٢٥

وما يعنينا هنا هو الاعتناءُ بصوت السين في هذه القصيدة التي تقفو الأثر الصوتي لسابقتيها ، والملاحظُ هنا أيضاً أن مطالع قصائد البحتري وشوقي والخليلي قد جاءت بالسين في ثناياها إضافةً إلى رويّها السيني ، فقد تكرر عند الخليلي في كلمة (حسّي) مشدّداً ، وفي (أحتسيها)، إضافة إلى وجوده في (أحسّي) مشدّداً أيضاً، ولئن جاء البحتري بتكرار لفظ (نفسي) في مطلعه ، ومن بعده كرره شوقي في (يُنسي) و (أُنسي)، فقد جاء الخليلي بـــ(حسّي) و(أحسّي)، وليست كلمة (احتسيها) عن (أحسي) و(حسي) ببعيدة صوتياً، فهي جميعاً مشتركة في الحاء والسين والياء.

إن الرويّ هو الصوتُ الأخيرُ الذي يطرق الأذن، وهو آخرُ الأصوات سَمْعاً ، وأثرُه هو الباقي في الأذن من مجمل أصوات البيت، واختيار الخليلي للسين هنا جاء بعد أنْ تأمّل غرضَي الشاعرين اللذين سبقاه إلى هذه القافية والروي ، وسواءٌ عند البحتري أو عند شوقي فالموقفُ فيه نفحةٌ من الحزن ، وكذلك عند الخليلي، ولسنا هنا في معرض المقارنة بين هذه القصائد لإيجاد نقاط التقارب بينها أو التباعد ، ولكنّ الداعي هو التنبيهُ إلى علاقة صوت السين بالموقف الشعري الذي دفع الشاعر لترديد هذا الصوت أكثر من غيره ، بصرف النظر عن كون هذا الترديد واعياً أو غيرَ واعٍ ، فإنّ لصوت السين حضوراً بارزاً يتجسّد في صفتة الفيزيائية، وهي الاحتكاكُ وسريانُ الهواء المستمر أثناء نطقه، إذ يشي بسريان الأسى وتسرّب الحزن خِلسة إلى نفس الشاعر.

وهذا لا يتناقضُ والطبيعة الإيحائية للسين التي سبقت الإشارة إليها ، وهي أنه لا يحمل معاني الفعالية ، إنما إيحاءات حركية لأن الإحساس بصوت السين هو إحساسٌ بحركة لطيفة لدخول الحزن إلى النفس ، ولعله يصلح من ناحية فيزيائية لذلك، يقول الخليلي في القصيدة نفسها:

خَليايَ أذيبُ حباتِ قلبـــي بعقيق الدموع من ذَوب نفسي

خليايَ أديــر أكوابَ جفني لنضيــر الحياة من يـــوم أمسِ

ويقول فيها أيضاً :

غادةٌ تستباحُ جهراً وشيخ مستهانٌ وباسل تــحت رمسِ

وفتاة كأنها البدر سيقت أمةً تحت سـيء الخــلق لحس

وبيوتٌ نُهبٌ ومالٌ سليب ووحوش تعدو بلا خوف حرس

ويقول أيضاً :

أتــمنى وما التــمني بــمجدٍ وأسلّي وما التسلي بــمُنسِ

وأداري الأسى ومــا هو إلا خلجات الفؤاد أو نبض حسّي

يا لركب سريت ليلك فيهم تائه الظهر بــين شكٍّ ولَبْسِ

ويقول أيضاً :

تتــنــزّى وفي الخلاسيا جروح داميات وفي الحجا طيف مسّ([1])

وأيادٍ تــمتــد من خارج السُو رِ عليها من الدّما كــل رِجْسِ

وأيادٍ تــعيثُ في السور كالفــا رِ على ســدٍّ مأرب تحت خسّ

عِشْ سعيداً أو مُتْ عليها شهيداً فدمـــاءُ الأحرارِ سَقي لِغرسِ

---

[1]) " لزا به قلبُه طمَح، ويقال : وقع في الغنم لُزاء بالضم ولُقازٌ ، وهما معاً داء يأخذها فتنزُو منه، وتَنْقُزُ حتى تموت".لسان العرب ،مادة لزا.

وفيها يحشدُ الخليليُّ عدداً من الألفاظ التي تحتوي صوتَ السين لتأكيد الأثر الحسي للصوت غيرَ مكتفٍ بوقوعه أخيراً في البيت، مع أنّ وقوعَه أخيراً يؤدي إلى إحداث أثرٍ إيحائيّ قويّ .([1])

---

[1]) وهذه الألفاظ التي دخل السين في بنائها الصوتيّ في الأبيات التي سُجّلت آنفاً هي :مستهانٌ، وباسل ، و رمس، وسيقت ، وسيء، و نحس، و سليب، وحرس ، و اسلّي، والتسلي ، وبـــمنس ، و الأسى ،و حسّي ، و سريت ، و شك ، ولبس ، ومسّ ، و السُّورِ ، و رِجْس، و السور، و سدّ ، وخسّ ، و سعيداً ، و سقي، و لِغرس.

ومن الأمثلة على ذلك صوت الهمزة في قصيدةٌ عنوانُها (قدر وقضاء) ، "قالها يـــرثي بها اخاه وعـــضدَه رجلَ العقل والتـــفكيـــر هلال بن علي الخليلي." يقول فيها :

قدر لا تصده الصــــــــــــدمات *** وقضاء تهوي لـــه العـــزمات

ومنايا تصيـــب هذا وتخطي *** ذاك عــــــــمداً وما هـــناك ترات

إن أؤبنك يا أُخيٌ أؤبن ** * صـــــــــــــارماً لا تـــفل منه الشـــباة

او اخـــــــــلدك في الوجود اخلد * ** ماجداً لا تـــروعه النكـــبات

او اعزي اخــــــــاك فيك أعزي *** قـــلب حزن انـــفاسه صاعدات

اواعاتب فيك الزمان ولا عتـــ *** ـــبي فارجو أن يستجـــيب الثبات

او ارى فيك لا أرى غـــيـــر عقـــل *** راجح في شـــموخه وثبات

فإذا طاش للحــــــــوادث عقل *** أحكمت سيـــر رأيك التؤدات

غـــيـــر ان الحياة جسر إلى الـــمو *** ت ولو طال بالـــمقيـــم الحياة

إنـــما الـــموت للكـــثيـــر رهيـــب *** ولبعــــض بشائـــر وعداة

فلتكن منهم وربك أولى ** * بــــــــــــــولي تخـــطفـــته الوفاة

وفيها ينتشر صوتُ الهمزة بشكل واضح ، وقد جاء الشطر الأول من البيت الثالث مهموزاً في كل الفاظه :

إن أؤبنك يا أخيٌ أؤبن

وجاء صوت الهمزة في الكلمات التالية :

او، اخلدك ، اخلد ، او، اعزي ، اخاك، ، أعزي، انـــفاسه ، او ، اعاتب، فارجو، ان، او، ارى ، لا ارى ، فإذا، احكمت ، رايك ، التؤدات ، أن ، اولى ، إنـــما ، بشائـــر .

ويلاحظ استعمال الهمزة بكثرة هنا ، وهذا النمط الصوتيّ يميّز كثيراً من القصائد الواقعة في باب الرثاء.

و يقول : هنيئاً إن للأضياف حقا *** وانت الضيف بل جار حميـــم([1])

عزاءك أيها النهج القويـــم *** عزاءك إلـــه رزء اليـــم

• صوت العين :

ومما يؤكد الرغبة في الجنوح إلى مناسبة الصوت لموضوع القصيدة، ترديد صوت العين أينما وُجِد معنى السطوع والظهور، واختياره صوت العين روياً في قصيدةٍ له بعنوانها : (تجلّي النـــبوة في حقيقتها)([1]) ، ويظهرالعين واضحاً بجانب الزاي، إلا أنه – أي الزاي- أقل انتشاراً فيها من العين ، وسيأتي الحديث عنه ، لكن وجوده ملحوظٌ هنا أكثر منه في غير هذه القصيدة ، ([2]) يقول في (تجلّي النبوّة في حقيقتها) :

جبـــــــــريل ينـــزل بالشرائع مرسلا *** والله يبعثه بمن وتصدع

حتى إذا بسقت وآتت أكلها *** وسع الوجود ولـــم يزل يتوسع

والوحي يهبط بالقضــــــا متطورا *** ومحمد للعالـــمين يوزع

ويقول فيها أيضاً :

صم عن الداعي المهيب وما بهم *** صمـــم ولكن القضية أقطع

عرفوا الحقيقة من لسان أمينهم *** فتكبروا عنها وعز الـــمقنع

فتشاءموا لما تيامن خيرهم *** فيها وخيـــرهم الفقيــر المدقع

حتى إذا فاز الضعيف بخيــرها *** عزت وعــز بها وذل الأمنع

عزاءك إنها عبرات باك *** يذوب الصب فيها وهي هيـــم

عزاءك إنـــها صرخات نعي *** تطيش لها السكينة والحلوم

وقد يساعد صوت الهمزة في طبيعته النطقية وفي مكان مخرجه في إبداء نبرة الحزن الخارجة من أقصى الحلق. انظر : دراسة الصوت اللغوي ،أحمد مختار عمر، ص ٣٤٤ –٣٤٥ .

[1]) وحي العبقرية، ١٦٤

[2]) المرجع السابق، ص ١٦٣

فقد ورد صوت العين في ألفاظ كثيرة في القصيدة منها :

الشرائع، يبعثه ،تصدع ،المزرع، يتوسع ،للعالمين ،يوزع ،القطع ،الداعي ،أفظع ،عرفوا عنها ،وعز المقنع ،المدقع ،عن ،عزت ،وعز ،الأمنع ،الضعيف .

يقول حسن عباس في العين: " وهكذا لا بد لصوته النقي الناصع أن يوحي بالفعالية والإشراق والظهور والسمو، على العكس مما يوحيه صوت الغين المخرب المحكوك."([1])، ويقول أيضاً : " ولكن ليضفي على معاني الألفاظ التي يشارك في تراكيبها في الأعم الأغلب، كثيراً من الفعالية والعيانية والظهور."([2])

فإن كان للعين هذا الإيحاء فإنه يمكن تفسير ترديد هذا الصوت هنا بأن موضوع تجلي النبوة الذي يعني ظهورها وسطوعها قد اقتضى ترديده، فكان العين بجلائه ونصاعته متوائماً مع "تجلّي" النبوة وسطوعها.

- ## صوت الزاي :

أما ما يخصّ صوت الزاي ، فهو يأتي كعامل مساعد في البناء الصوتي الهادف إلى الوصول إلى قمة الانسجام بين الموضوع والبناء الصوتي للنص، فقد ردده الشاعر مراراً ، ووقع في ألفاظ كثيرة يفوق وقوعه في قصائد أخرى ، ففي القصيدة السابقة وقع الزاي في الكلمات الآتية :

ينزل، المزرع، يزل ، يوزع ، بُزل ،عز ،فاز ،عزت ،عز .

ومما قيل في الزاي : " لئن كان صوت هذا الحرف يقوم أصلاً على الاهتزاز الصوتي كحرفي الذال والظاء ، فإنه يتميز منهما بحدّة خاصة، لا يخفّف منها لثغ كما في الذال ، ولا فخامة وأناقة في اللفظ كما في الظاء . ليكون حرف الزاي بذلك أحدّ أصوات الحروف قاطبة. ..فحدّة صوته توحي بالشدة والفعالية ."([3]) وبناء على

[1]) حسن عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، ص ٢١١

[2]) المرجع السابق ، ص ٢١١ .

[3]) حسن عباس ،خصائص الحروف ومعانيها ،ص ١٣٩ .

هذا فإن الزاي يأتي متمّماً ومساعداً للعين في الدلالة على معاني الجلاء والوضوح، وربما يفسّر هذا اعتناء الشاعر به وذلك بترديده في كل بيت مرةً – إلا في بيتين – فقد ورد ثلاث مرات في قوله :

حتى إذا فاز الضعيف بخيـــرها *** عزت وعز بها وذل الأمنع

٢- ترديدُ فئةٍ من الأصوات:

وفيه يلحظُ انتشارُ مجموعةٍ منها أكثر من غيرها انطلاقاً من ميكانيكية النطق أو الصفة، فهذه المجموعة قد تكون مجموعة الانفجاريات أو الاحتكاكيات، أو المهموسات أوالمجهورات، أوالمفخمات والمرققات ، ويمكن وضع ما جاء عند الخليلي في هذا الباب على النحو الآتي :

- الأصوات الاحتكاكية :

إن انتشار الأصوات الاحتكاكية أكثر من غيرها في النص يُسهم في طبعِ البنية الصوتية للنص بطابع الرقة والانسياب ،فمن ذلك مثلاً قول الخليلي في قصيدة بعنوان (الخد النضر) ([1]) :

سباني خده النضر *** عليه الغـــــنج والحور

عليه الشفة اللعسا *** عليـــــه من اللمى نهر([2])

عليه البسمة الحمرا *** علـــــيه التيه والخفر

عليه البشر الصافي *** علـــــيه الوجن الحمر

عليه الثغر يـــجلوه ** * لــــا في نظمه الأشِر

[1]) الخيال الوافر ، ص١١

[2]) "اللَّعَسُ سَوادُ اللِّثَة والشَّفة ، وقيل : اللَّعَس واللُّعْسَة سَواد يعلو شَفَة المرأة البيضاء". لسان العرب، مادة :لعس.

زجرت به الهوى العـــاتي *** فهب وقلبه سعر

بروحي وقع أســـهمه *** إذا ما راشها القدر

حذار نباله الغرثى *** إذا ما ســـــدد الوتر[1]

حذار طريقـــــها فطريقها *** ملأى بها البؤر

غزال لم يـــــسالمني *** ولم يسنـــح فأعتـــذر

ألحّ به الهوى فهوى *** عليه الســـمع والبصر

وحجّـــبه هواه عن *** رؤى في عيـــنها شرر

وبات النور يحرسه *** بســـــور شاده السور

وحياه الجمال تحيـــ *** ـــة الـــمشتاق يعتذر

ويلحظُ في هذه القصيدة الجنوحُ إلى الأصوات الاحتكاكية ، وندرة الانفجاريات في بعض الأبيات ، ففي البيت الأول يرد ثلاثةٌ منها هي : الباء والدال والضاد ، يقول :

سباني خده النضر *** عليه الغنج والحور

ويقع منها صوتٌ واحدٌ في البيت الثاني هو تاء (الشفة) :

عليه الشفة اللعسا *** عليه من اللمى نهر

ويقع مرةً واحدةً أيضاً، وهو الهمزة في قوله :

عليه الثغر يجلو *** ه لنا في نظمه الأشر

إذ يبلغ مجموعُ الصوامت في القصيدة (٦٤٠) صامتاً، منها (١٤٩) صوتاً انفجارياً : (ب ت د ض ط ق ك ء) ، فتكون نسبتها (٢٣%) ، وقد جاء عددُ مرات تكرارها في القصيدة كما في الجدول الآتي :

---

[1]) "الغَرَثُ أيْسَرُ الجوع وقيل شِدَّته وقيل هو الجوعُ عامَّةً غَرِثَ بالكسر يَغْرَثُ غَرَثاً فهو غَرِثٌ وغَرْثانُ والأنثى غَرْثى". لسان العرب، مادة :غرث .

١- الانفجاريات :

الصوت	عدد مرات تكراره
ب	٥٠
ت	٣٣
د	٢٣
ض	٢
ط	٨
ق	٢٠
ك	١٠
ء	٣
المجموع	١٤٩

عددها = ٨ ، و نسبتها في الأبجدية (الصوامت فقط) = ٣٠ %

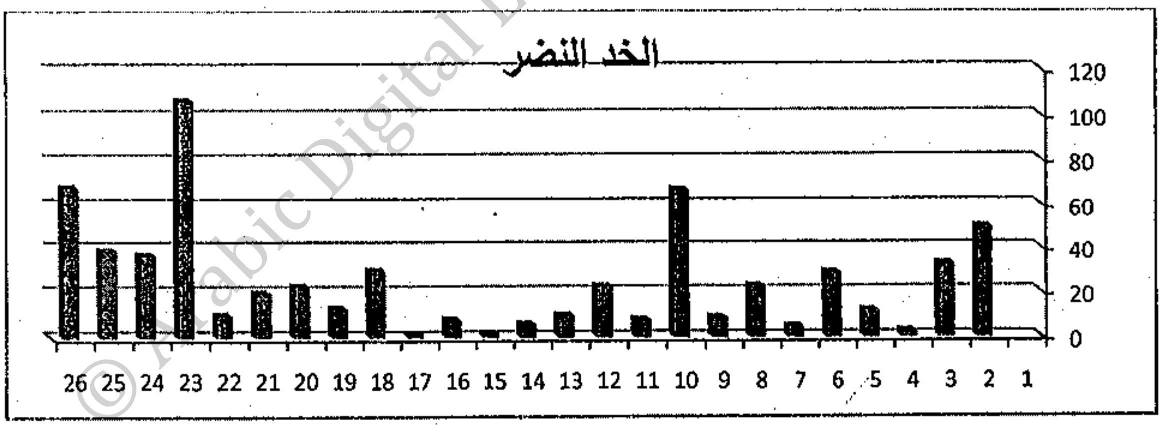
٢- الاحتكاكيات:

الصوت	عدد مرات تكراره	الصوت	عدد مرات تكراره
ث	٣	ش	١٠
ح	٢٩	ص	٦
خ	٥	ظ	٢
ذ	٩	ع	٣٠
ز	٨	غ	١٣
س	٢٣	ف	٢٣
		هـ	٦٨
المجموع= ٢٢٩			

أما الجانبي والتكراري والأنفي والمركب وهي الأكثر وروداً في البنية الصوتية ، فهي على النحو الآتي:

الصوت	عدد مرات تكراره
ر	٦٧
ل	١٠٧
م	٣٧
ن	٣٩
ج	١٢
المجموع	٢٦٢

وفي الرسم الآتي صورةٌ عامة لأصوات القصيدة :

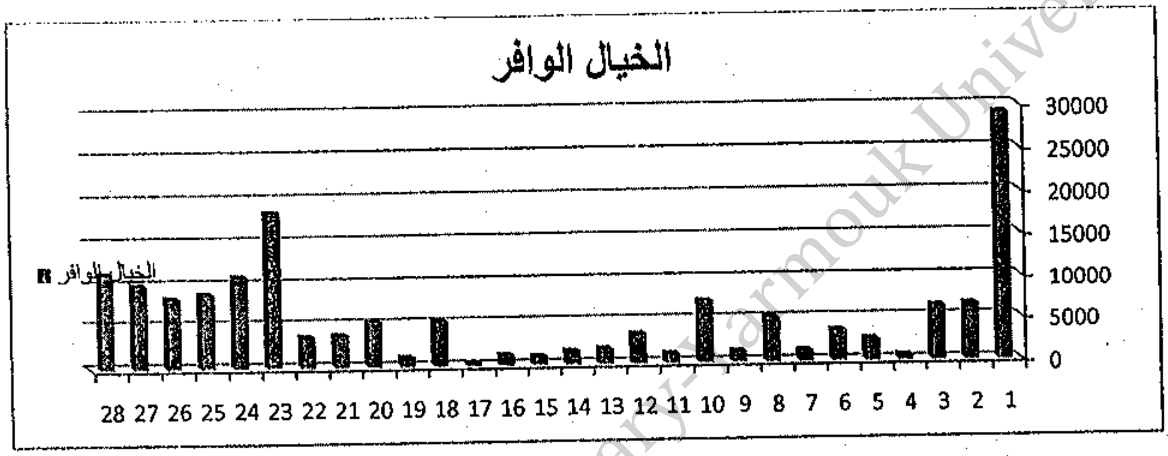


١- ا (الفتحة الطويلة) ، ٢- ب ، ٣- ت ، ٤-ث ، ٥-ج، ٦- ح، ٧- خ، ٨- د ، ٩- ذ، ١٠- ر، ١١- ز ، ١٢- س ، ١٣- ش ،١٤- ص، ١٥- ض ، ١٦- ط ،١٧- ظ ،١٨-ع ، ١٩- غ ، ٢٠- ف ، ٢١- ق، ٢٢- ك ، ٢٣- ل ، ٢٤- م ، ٢٥- ن ، ٢٦- هـ ، ٢٧- و (الضمة الطويلة) ،٢٨- ياء (الكسرة الطويلة).

ويظهر في الرسم العمود (١٠) وهو ويمثل صوت الراء، والعمود(٢٣) ، ويمثل صوت اللام([1]) والعمود (٢٦) ويمثل صوت الهاء ، وهي الأصوات التي لها الغلبة الواضحة في هذه القصيدة وفي بنيتها الصوتية كلها ،

[1]) حول صفة اللام والراء ومعهما النون وسبب شيوع هذه الأصوات في اللغة إجمالاً ، انظر : الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٩، ص ٦٣ .وانظر أيضاً: الأصوات اللغوية، محمد علي الخولي، دار الفلاح، عمان، ١٩٩٠، ص ١١٤ -١٣٠ .

ولكنّ ما يميزها عن غيرها في هذه القصيدة هو تفوّقُ نسبتها على غيرها بشكل أكبر ، فالراءُ يتقارب في تكراره مع الباء في هذا الديوان (الخيال الوافر) ، لكنّ ورودَه هنا يزداد بشكلٍ واضح ، والإحصاءُ الصوتيّ لصوامت الديوان يظهر لنا هذا التفوق.



١- ا (الفتحة الطويلة) ، ٢- ب ، ٣- ت ،٤-ث ، ٥-ج، ٦- ح، ٧- خ، ٨- د ، ٩- ذ، ١٠- ر، ١١- ز ، ١٢- س ، ١٣- ش ،١٤- ص، ١٥- ض ، ١٦- ط ،١٧- ظ ،١٨-ع ، ١٩- غ ، ٢٠- ف ، ٢١- ق، ٢٢- ك ، ٢٣- ل ، ٢٤- م ، ٢٥- ن ، ٢٦- هـ ، ٢٧- و (الضمة الطويلة) ،٢٨- ياء (الكسرة الطويلة).

فلو نظرنا إلى العمود (٢) وهو يمثل صوتَ الباء ، وإلى العمود (١٠) وهو يمثل الراء لوجدنا أنهما متقاربان تقريباً، وبينهما فرقٌ ضئيلٌ بزيادةٍ قليلةٍ للراء، لكنّ هذا الفرقَ يبدو أوسع في الرسم الأول الذي يمثل أصواتَ القصيدة، كذلك القولُ تماماً بالنظر إلى صوت اللام والهاء ،إذ يتفوّقان بشكل واضح عن غيرهما من الأصوات، وعمّا هو مألوف في البنية الصوتية عامة في الديوان. من هنا يمكن القول إنّ لموضوع القصيدة أثراً في تركيبها الصوتيّ ، أو لِنَقُل إن الموضوع يطبع النص الصوتيّ بطابعه الشعوري ويلقي عليه ظلالاً من ظلاله، فالحديثُ عن (الخدّ النضر) يُتوقع أن يتواءم مع الشعور بالرقّة والإحساس باللين والنضارة، كما يظهر في الألفاظ المستعملة في هذه القصيدة :

سباني ، الغَنج ، الشفة ، نهر، اللمى ، البسمة ، الثغر ، الخمر، به الهوى، راشها ، الغرثى ،لم يسالـمني ، الهوى فهوى ،هواه ، بسور شاده السور.

ولعل أقربَ الأصوات إلى تمثيل هذه المشاعر هو ما أوحى منها بالعذوبة والرقة، أو اللطف في المخرج كالاحتكاكيات عامّة، ولقد أمدّ هذه الألفاظ بالرقة توالي الاحتكاكيات والأنفيات ، أو توالي أصوات فئةٍ

منهما، كما في : (الغنج) الغين ثم النون ، و (الشفة) الشين والفاء ، و (اللمى) اللام والميم ، و(بسمة) السين والميم ، ومعهما النون في (يسالمني) ، والثاء والغين في (ثغر)، والراء والشين والهاء في (راشها)، والغين والراء والثاء في (غرثى)، وتوالي السين والشين في قوله :

بسُـــورِ شـــاده السّـــورُ.

ومن مناسبة التركيب الصوتي للموقف الشعري قوله في قصيدة عنوانها (همسات الوداع) ([1]) :

همسات الوداع عند الغروب *** أخذتـــني في غدوتي وغروبي

أخذتـــني عني وما كنت أدري *** وأنا بـــين سالب مسلوب

أخذتني عني كما أُخِذَ الجا *** لب قسراً بسِرِبْقة الـــمجلوب([2])

أخذتـــني قلبا ولو أخذتـــني *** قالبا لاغتـــنيت بالمـــرغوب

إذ يلحظ في هذا اللون قلة ورود المفخمات أو أصوات الإطباق ، فالموقف موقف مشاعر حزينة أو مشاعر ضعف ، خلافاً لموقف الحديث عن مصلحة قومية أو دعوة جادّة إلى أصحاب العزائم والهمم أوالحديث عن الحروب وما جرى مجرها ، إذ تظهر هناك أصوات الإطباق بقوة ، وهي تقرع الآذان بالفخامة التي توحي بها، ففي المقطوعة الموسومة بـــ(همسات الوداع) ، لنا أن نتخيّل الموقف عند الغروب، حيث المشاعر الرقيقة تحاكي مشهد الشمس في وقت الغروب إذ يناسبُ موقفَ وداع الحبيب الذي يفارق حبيبه، حيث الأصوات المرققة من احتكاكيات لا سيما الصفيري السين ، والليونة التي يوحي بها الخاء والغين في الفعل (أخذتني) الذي يكرره مراراً:

أخذتـــني في غدوتي وغروبـــي

أخذتـــني عنى وما كنت أدري

---

[1]) من نافذة الحياة ، ص ٥٨ .

[2]) "الرِّبقة في الأصل: عُروة في حَبْل ، تُجعل في عُنق البهيمة أو يدها تُمسكها". لسان العرب ، مادة :ربق .

أخذتـــني قلبا ولو أخذتـــني

أخذتـــني عني كما أخذ الجالب

ولفظ (غدوتي)، و(غروبي) ، و (لاغتنيت) ، و(المرغوب) ، على ندرةٍ ملحوظة للأصوات الطبقية كالطاء والصاد والضاد ، أو الفتحة المفخمة إلا ما جاء منها تالياً للقاف، فقلّة المفخمات تتناسب و الهمس، لأن الهمس هو الكلام الخافت الهادئ([1]) ، " ومما يؤكد هذه النتيجةَ أنك تلمس الفرق واضحاً بين درجة وضوح الصوت الذي يحتاج إلى جهد عضلي عادي ونظيره الذي يحتاج إلى جهد عضلي كبير، فالتفخيم والإطباق (وهما ظاهرتان ناتجتان عن جهد عضلي إضافي زائد على الجهد الذي تحتاج إليه النظائر غير المطبقة وغير المفخمة) تعملان على زيادة درجة الوضوح السمعي للأصوات التي تتميز بإحدى هاتين الظاهرتين."([2])

- **الأصوات المهموسة :**

ومن استعانته بالمهموسات عامة ، وعلى رأسها الشين والصوتان الصفيريان السين والصاد لغرض مرواغة العاذل، واستثمار صوت السين بشكل خاص لما فيه من همس وترقيق ودلالة على لطف الحركة كما مر سابقاً قوله في (روضة الشجو) ([3]) :

نَـــمْ يا رقيبُ فإنَّ النوم ترويح *** واطبق الجفن إن الـــمتـــن مشروح

نـــم فالـــمقاصد سكرى في مذاهبها *** والهمّ تحت جماح الوهم مكبوح

نـــم فالـــمعالـــم أقصى أن تحيط بها *** وأنت في قُبلات السر مفضوح

إن الغرام جماح ليس تكبحه *** هذي العيون ولا هذي الـــمصابـــيح

يا ناظرَيْ أملي هذي الـــمصابـــيح *** وهذه نسمات اللطف والشيح

[1]) " الهَمْس الخفيّ من الصوت والوطء والأكل وقد هَمَسُوا الكلام هَمْساً وفي التنزيل فلا تَسْمَعُ إلا هَمْساً". لسان العرب ، مادة :همس

[2]) سمير شريف استيتية،الأصوات اللغوية:رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، دار وائل للنشر ، ط١ ، ٢٠٠٣ .ص ١٧٤ .

[3]) من نافذة الحياة، ص ٦١

وهذه بســمات الحسن تبــرقُ من *** تحت اللثام وباب الأنس مفتوح

وهذه طلعات الحي من مضر *** يبدو علـــيها لطرف الوصل تسريح

وهذه بــيضة الخدر الــمصون بها *** خلف الأسنة لوعات وتبــريح

لــم أبدِ فيهــــا اســتعاراتي مجرَّدة *** إلا وقابلها بالوصف ترشيح([1])

فناجيا همســـــة اللطف الخفي بها *** تحت الخفاء وللأناّت تصريح

واستجليا طالع الجَد السعيد على *** أفق الــمسرات والأقدار ترويح

وعاتبا ذلك الشجو القديم على *** روض الرضــا وعتاب الود تلويح

ويقول أيضاً([2]) :

ونــمنـــم الحسن وشياً في غلائله *** فالحسن إن يَسلبِ الألباب مــمدوح([3])

واستــقبل الورد بالتسليــم مبتســما *** فالورد عن وجنات الحسن مفتوح

وانشر صحائف من ريط النعيــم على *** جنح النسيــم لها بالرمز تــنقيح

وفضّ ختــم بــياني عن معتــقة *** من كوثر الحب حيث الشدو تسبــيح

حيث الألفاظ الموحية بالخفة التي يدخل في تركيبها كل من السين والصاد والشين، وهي : نســمات، الشيح، بســمات الحسن، الأنس، الوصل، تسريح، الــمصون ،الأسنة، اســتعاراتي ترشيح، همسة ، تصريح ،الــمسرات، السعيد ، استجليا، الشجو ، بأغصنها، الشدو، تسبــيح مسارحها، التواشيح، مصبوح، الحسن،

[1]) وفيه إشارة لنوعي الاستعارة المعروفين في علم البلاغة : الاستعارة المجردة والاستعارة المرشحة. انظر السكاكي : مفتاح العلوم ،ضبطه وشرحه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١ ، ١٩٨٣ ، ص ٣٨٥ وما بعدها.

[2]) من نافذة الحياة ، ص ٦٢

[3]) "ونَمْنَمَ الشيءَ نَمْنَمة اي رَقَّشه وزَخْرفه، وثوبٌ مُنَمْنَمٌ مرقوم مُوَشّىً". لسان العرب، مادة : نمم.

فالحس، يَستبِ ،واستـقبل ،التسليـم ،مبتسـم الحسن، انشر، صحائف، النسيـم ،شجوي، للشوق، الأحشاء .

وللحاء دورٌ واضح أيضاً في تشكيل البنية الصوتية هنا ، وهو يتفق مع الأصوات الأخرى كالسين والشين والصاء من حيث الهمس، فليس بالغريب انْ لجدَ له دوراً في تأكيد الإيحاء باللطف فليس من العبث أو من قبيل المصادفة ان يكون هذا الصوت رويّاً للقصيدة ، فضلاً عن استعماله في عُرض البيت الشعري ، وتكراره في كثير من الألفاظ مثل : ترويح ، مشروح ، جماح ، مكبوح ، مفضوح ، جماح ، تكبحه ، المـصابـيح ، الشيح ، الحسن ، مفتوح ، تحت ، الحي ، تسريح ، تبـريح ، ترشيح ، تحت ، تصريح ، ترويح ، تلويح ، الأحشاء ، تجريح ، مسارحه ، التواشيح ، مصبوح ،الحسن ، فالحسن ، مـمدوح ، الحسن ،مفتوح ، صحائف ، جنح ، تـنقيح ، الحب ، حيث ، تسبـيح .

وربما يظهر هذا في عبارات أوضح من غيرها ، من ذلك مثلاً :

والهمّ تحت جماح الوهم مكبوح

وقوله : شجوي وللشوق في الأحشاء تجريح

ومما يعمق لطفَ الصوت في السمع- أو بتعبير أوضح خفاءه فيه- هو توالي الأصوات المهموسة في كثير من الألفاظ ، فمثلا لجد انّ الحاء في (تحت) واقع بين مهموسين هما التاء قبله وبعده ، و(تكبحه) التاء يتلوه الكاف ، و(الحسن) الحاء يتلوه السين، و السين يتلوه التاء في (استـعاراتي) ، ومثل ذلك كثير في القصيدة.

- الأصوات المجهورة :

وقد يؤكد دور الأثر الانفعالي في البنية الصوتية تفوّق الأصوات المجهورة في القصيدة السابقة (تجلّي النبوّة في حقيقتها) [1]، ولعل الجهرَ عنصرٌ مساعدٌ في تجلية الصوت كما أراد تجلية النبوة .

---

[1]) منها قول الخليلي : والوحي يهبط بالقضـا متطورا *** ومحمـد للعالـمين يـوزع

إن نسبة الصوامت المهموسة بالقياس إلى الصوامت المجهورة تبلغ (٤٨ %) في قائمة حروف المعجم ، بعد تحييد الهمزة وعدم دخولها في الحسابات لوجود خلافٍ بين العلماء في عدها مهموسة أو مجهورة(١)، وعليه فإن مجموع الصوامت (٢٥) صوتاً ، أما في القصيدة فإنّ النظرة الإحصائية تعطي الأرقام الآتية :

الصوت	عدد مرات تكراره	الصوت	عدد مرات تكراره
ب	١٩	ص	٣
ت	١٦	ض	٣
ث	١	ط	٤
ج	٥	ظ	١
ح	٧	ع	٢١
خ	٣	غ	٠
د	٧	ف	٩
ذ	٥	ق	١٠
ر	١٢	ك	٥
ز	٩	ل	٣٨
س	٧	م	٣٠
ش	٣	ن	١٨
		هـ	١٧
المجموع			٢٥٣

مجموع الصوامت في القصيدة يبلغ (٢٥٣) صامتاً ، ونسبة المهموسات هي (٢٣%) ، وهذا يعني أن نسبة المجهورات هي (٧٧ %). على أن نسبة المهموسات من حروف المعجم هي (٤٨ %)، فإن عددها (١٢) صوتاً ، والمجموع الكلي هو (٢٥).

ورجال مكة شامسون كأنهم *** بُزل الجمال أو الذئاب القـطع

صم عن الداعي الـمهيب وما بهم ** صمم ولكن القضية أفظع

عرفوا الحقيقة من لسان أمينهم ** فتكبروا عنها وعـز الـمقنع

فتشاءموا لما تيامن خيـرهم *** فيها وخيرهم الفقيـر الـمدقع

حتى إذا فساز الضعيف بخيرها ** * عزت وعز بها وذل الأمـنع

(١) انظر دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر ، ص ٣٤٤ وما بعدها.

• الأصوات المفخّمة (الطبقية) :

وفي قصيدة بعنوان (علـم النـبـيـين صلى الله عليه وسلـم)([1]) يذكر الشاعر فيها النبي صلى الله عليه وسلم مادحاً إذ يقول :

نجم السرور وجدّ مـــــا اتطلع *** حتى كأني للعـناية مطلع

هبط السـماء إليّ من عليائها *** فتـبرجت أرضي فكدت أروّع

ولقـد علقت من الحياة خلاصة * ** خلصت إليّ ففيـم لا أتصنّع

نظرت إليّ فكنت منـــها رفعة *** والله يخفض من يشاء ويـرفع

وأتــت توافيها إليّ مـــــطيعة *** والله يلحم ما أحوك ويبدع

يا أهل بـيت الـمصطفين تحية *** مني إليكم سـيبها لا يقلع

يا أهل بـيت الطاهرين محبة *** بالعرف سـلك نظامها يتضوع

يقف الخليل ببرده وسلامه *** فيها كما يجثـو الذبـيح الطيع

ويقوم بالترحيب بـين ضيوفه *** خلف البشائر والـملائك خشع

ويبـيت يعقوب تجاه قميصه *** جذلا ويعلـو يوسف الـمتورع

يظهر فيها نمط تركيبي للأصوات يمكن وصفه على النحو الآتي :

١- كثرة ترديد الأصوات المفخمة:

الصاد والطاء والضاد والظاء، والقاف وهذه المقطوعة مكونة من (١٠) أبيات ، ترد فيها الألفاظ التالية :

---

[1]) وحي العبقرية ، ص١٦٢ .

تطلع ، مطلع ، هبط ، أرضي ، خلاصة ، خلصت، أتصنّع ، نظرت، يخفض مطيعة، المصطفين، الطاهرين ، نظامها ، يتضوع ، الطيع، ضيوفه، قميصه، علقت ، يقلع، يقف، يقوم ، يعقوب.

فإن كان الخليلي قد أنشأ هذه القصيدة في ذكر النبي صلى الله علية وسلم تعظيماً لشأنه وَتقرباً إلى الله ، فترديد هذه الفئة من الأصوات يتناسب ومقام النبوة العظيم لما فيها من إيحاء بالتفخيم ، وتأتي في انسجامٍ تامٍ مع موضوع القصيدة، بل أكثر من ذلك يمكن أن يقال وهو إن الجهد المبذول في انتاج هذه الأصوات المفخمة يرتبط ارتباطاً مباشراً بحالةٍ نفسيةٍ يتعادل انفعالُها مع هذا الجهد ، بمعنى إن الجهد الكبير المبذول يعادل انفعالاً نفسياً كبيراً كما يقول قاسم البريسم :

" وهذا العمل العضلي قد يصاحبه عمل نفسي يعادل الجهد المبذول وهذا ما أذهب إليه من خلال ما كشفته صور الأشعة لجهاز النطق وكثرة الأعضاء المساهمة في إنتاج المفخمات"([1]).

٢- إن في وضعه عنواناً يتضمن كلمة (عَلَم) فيه إشارة إلى الشهرة والعظمة والظهور.

ولعل هذا يعلل ظهور صوت العين أيضاً كواحدٍ من الأصوات البارزة في التركيب الصوتي هنا لما ذُكر سابقاً من إيحاء هذا الصوت بالظهور والوضوح، وقد ورد في قافية القصيدة وفي ألفاظ الأبيات عامة مثل :

اتطلع ،للعناية ،مطلع ، عليائها ، أروّع ، علقت ، أتصنّع ،رفعة ، يـــرفع ،مطيعة يبدع ، يقلع، العرف، يتضوع ،الطيع ،خشع ،يعقوب ،يعلو ،الـــمتورع.

ويدل على ذلك أيضاً قولُه في قصيدةٍ أخرى عنوانها (الأعلام الذين حملوا العلم إلى عُمان وأقطاب العلم من بعدهم)، يقول فيها :

من لي أهيب بأعلام على علم *** تربعوا العلم صرحا عالي القمم

واستوطنوا ربعه حتى استقام لهم *** عماده فاستووا في قهر محتكم

وأرسلوا النور من عليائهم فغدا *** يشع في الخافـــقين عن جلالهم

---

[1]) قاسم البريسم ، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري،دار الكنوز الأدبية، الطبعة الأولى ٢٠٠٠ ، ص٥٠.

طافوا على الأرض انواراً تضيء بها *** فاشرقت وتعالت من علوهم

وعبّدوا الدرب حتى لان مركبها ** * للسالكين فجدوا في اتباعهم

المقحمين عتاق الخيل جامحة *** بـــين الرماح وبـــين الدرع والخذم([1])

والله يرعاهم من سادة نجب *** باعوا النفوس رخيصـــــات لحبهم

فاعرف مقامهم من سادة كبروا *** على الأكابر واعتـــزوا بعزهم

ويلحظ هنا استخدام لفظ (أعلام) في عنوانها ، وفي معرض مدح رجال العلم في عُمان عبر تاريخها، الأمر الذي حدا بالشاعر لترديد صوت العين، وهو الأمرُ نفسه الذي حدا به لترديده هنا في ذكر النبي .

فلو تتبعنا صوت العين في (الأعلام الذين حملوا العلم إلى عمان وأقطاب العلم من بعدهم) لوجدناه يتردد بغزارة ، فهو يقع في البيت الأول وحده (٦) مرات ، وفي القصيدة يمكن رصده في الألفاظ التالية:

بأعلام ،على ،علم ،تربعوا ،العلم ،عالي ،ربعه ،عماده ،عليائهم ،يشع ،تعالت ،علوهم عبّدوا ،اتباعهم ،عتاق ،الدرع ،يرعاهم ،باعوا ،فاعرف ،واعتـــزوا ،بعزهم .

٣- استخدام الانفجاريات بنسبة أعلى منها في غيرها من القصائد ، وقد جاء استخدامها على النحو الآتي :

[1]) "الخَذَمُ بالتحريك سرعة السير".لسان العرب ، مادة: خذم.

الانفجاريات			
الصوت	عدد مرات تكراره	الصوت	عدد مرات تكراره
ب	١٩	ط	٨
ت	٢١	ق	٧
د	٥	ك	٨
ض	٤	ء	٢
المجموع = ٧٤			
الاحتكاكيات			
الصوت	عدد مرات تكراره	الصوت	عدد مرات تكراره
ث	١	ص	٥
ج	٧	ظ	٢
ح	٩	ع	١٩
خ	٧	غ	٠
ذ	٢	ف	١٦
ر	١٤	ل[1]	٣٨
ز	٠	م	٢٢
س	٦	ن	١٥
ش	٣	هـ	١٦
المجموع = ١٨٢			
مجموع الصوامت في القصيدة = ٢٥٦			

[1] لا يُعَدُّ صوتُ اللام الشمسي ضمن الأصوات في القائمة الإحصائية ، وفي مقابل ذلك يُعَدّ الصوت الذي يُدغم فيه اللام صوتين.

ونسبةُ الانفجاريات هنا هي (٢٩ %) ، ولو قارناها بنسبتها مثلاً في قصيدة (الخد النضر) فإن نسبة الانفجاريات هناك هي (٢٣ %)، فهناك فارق بين النسبتين ، فالانفجاريات هنا أعلى نسبة منها في قصيدة (الخد النضر).

إن الأصوات الانفجارية معروفةٌ بالحبس الكامل لتيار الهواء الخارج من الرئتين خلف مخرج الصوت ، ثم انفراج الهواء بشكل مفاجئ وسماع الصوت([1])، وبناء على هذه الميكانيكية في النطق فإن الأصوات الانفجارية تشترك في الحدة عند نطقها التي تتمثل في الانحباس الكامل والانفراج المفاجئ ، وهو الذي يعطيها قوة في اللفظ أو حدة في إيقاعها.

أما عن تعليل ارتفاعِ نسبتها هنا فلأنّ الموقفَ (المقام) يتطلّب نوعاً من الشدّة في اللفظ لا نوعاً من الرخاوة كما كان عند حديثه عن (الخد النضر)، فالمقامُ هناك مقامُ عذوبةٍ ولُطْف، لذلك تفوّقت الاحتكاكياتُ بقوة ، والمقامُ هنا مقام جدٍّ وتعظيم، لذلك تفوّقت الانفجاريات .

ويمكن تلخيص القول في ذلك أن حسن تمثّل الموقف الشعري يميل بالبنية الصوتية إلى أن تنسجم والانفعالات الدافعة إلى تأليف النص الإبداعي.

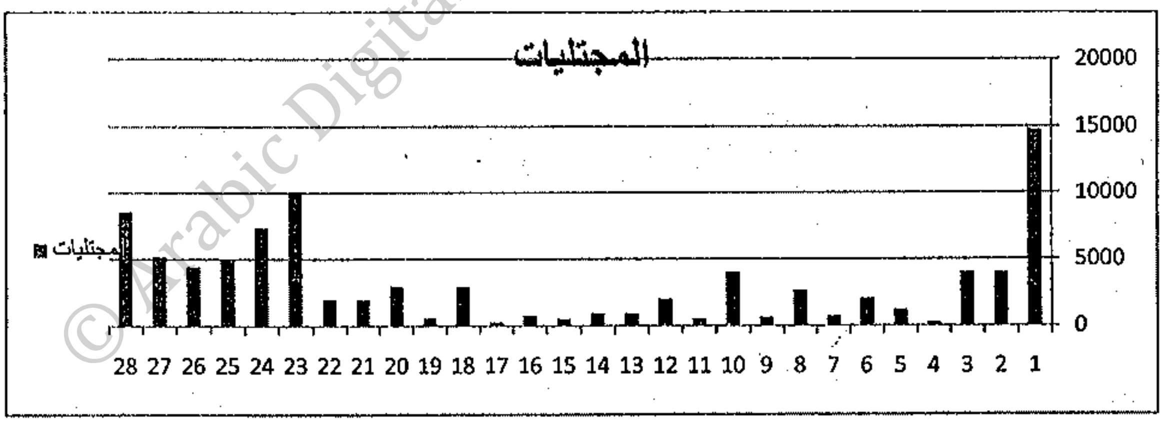
---

[1]) انظر: الأصوات اللغوية ، إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥ ، ١٩٧٩ . ص ٢٣ .

ثانياً : البنية الصوتية والمقطع[1] :

إنّ البحثَ في الصوامت التي تتشكل منها البنية الصوتية لا يكشف عن الصورة الكاملة للنص، إذ لابد من التوقف عند الحركات طويلِها وقصيرِها، ولا بدّ عندئذٍ من دراسة المقاطع ، فالكلام على الحركات الطويلة أو القصيرة بمعزلٍ عن دراسة المقاطع لا يعني شيئاً كثيراً ، فإن الأثرَ الذي تُحدثه الحركات يتجسّد في تشكيلها للمقاطع ، لا بعزلها ودراستها على أنها أصوات مستقلة ، فهي الأكثرُ ترديداً ، والحركاتُ أيضاً تتفاضل بينها في كثرة استخدامها من نصٍّ إلى آخر ، وهذا يعني بالضرورة تفاضلَ نوعيةِ المقاطع بين نوعٍ كثيرٍ وآخر قليل، ونوعيةُ المقاطع تكشف عن نوعٍ من الدلالة أو الإيحاء و عن نمطٍ موسيقيّ بجانب الانفعال الشعوري .

فإذا نظرنا إلى الرسم الآتي ، سوف نتمكن من القول صراحةً إن الحركات الطويلة مثلاً تشكّل نسبةً كبيرةً من أصوات الدواوين كلّها، والفتحةُ الطويلة (الألف) على وجهِ الخصوص لها نصيبُ الأسد من هذه البنية ، فالعمود رقم(١) في الرسومات الآتية يمثل صوت الفتحة الطويلة (الألف) في ديوان (المجتليات):

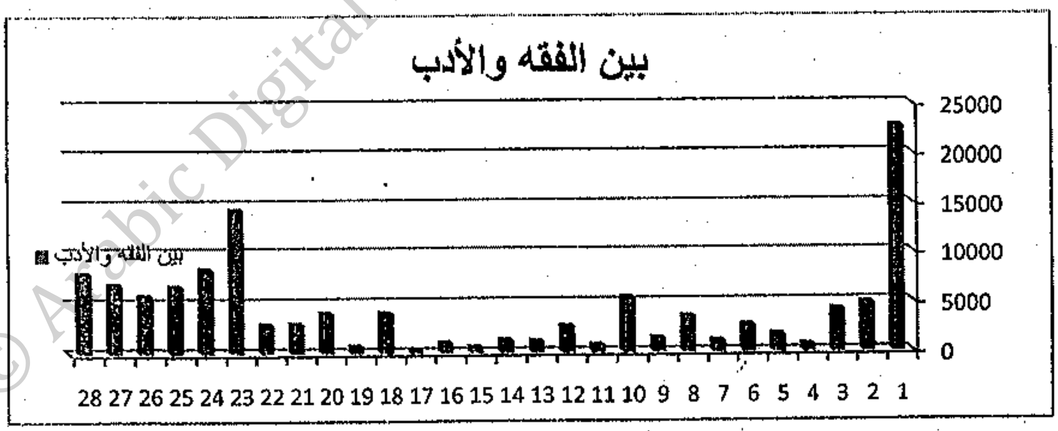


١- ا (الفتحة الطويلة) ، ٢- ب ، ٣- ت ، ٤-ث ، ٥-ج، ٦- ح، ٧- خ، ٨- د ، ٩- ذ، ١٠- ر، ١١- ز ، ١٢- س ، ١٣- ش ،١٤- ص، ١٥- ض ، ١٦- ط ،١٧- ظ ،١٨-ع ، ١٩- غ ، ٢٠- ف ، ٢١- ق، ٢٢- ك ، ٢٣- ل ، ٢٤- م ، ٢٥- ن ، ٢٦- هـ ، ٢٧- و (الضمة الطويلة) ،٢٨- ياء (الكسرة الطويلة).

[1]) لمزيد من البحث في مصطلح "المقطع " انظر : مجلة التراث العربي-مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب-دمشق العدد ٩٨ - السنة الخامسة والعشرون - حزيران ٢٠٠٥ - جمادى الأولى ١٤٢٦ ،"الدراسة فوق التشكيلية عند الفلاسفة المسلمين ": أمينة طيبي.الصفحات ١- ٦٠ .

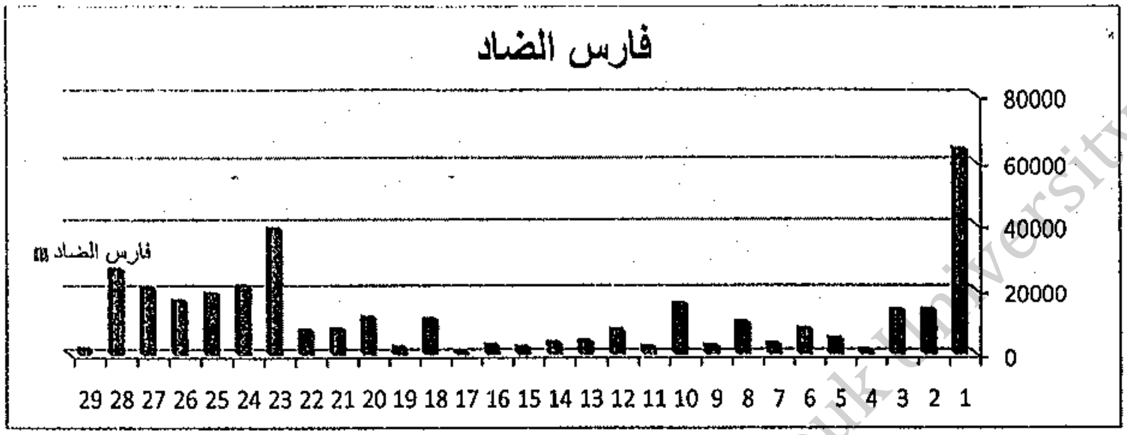
هذا الرسمُ يبيّن مدى تكرار الأصوات الواردة في ديوان (المجتليات)، فإذا علمنا أنّ عدد أصوات الديوان -الصوامت والحركات الطويلة – هو (٩١٧٧٠) صوتاً، فإن عدد مرات تكرار الفتحة الطويلة هو (١٤٧٧٩) مرة، ، أي ما نسبته (١٦%) من الأصوات في هذا الديوان .

وتشكل أيضاً الكسرةُ الطويلة (الياء الساكنة المسبوقة بحركة كسرة) نسبة(٠٩، %)، وتشكل الضمة الطويلة (الواو الساكنة المسبوقة بضمة) مالسبته (٠٥ ،%) ، إذ يُسجل هنا أن الفتحة الطويلة تتصدر ترتيب الأصوات جميعاً من حيث كثرة الترديد، وليس الرسم البياني لديوان (المجتليات) وحده هو الذي يدلي بهذه المعلومة، بل يؤيد ذلك أيضاً الرسمُ التالي وهو لديوان (بين الفقه والأدب) ، والعمود رقم(١) هو الفتحة الطويلة :



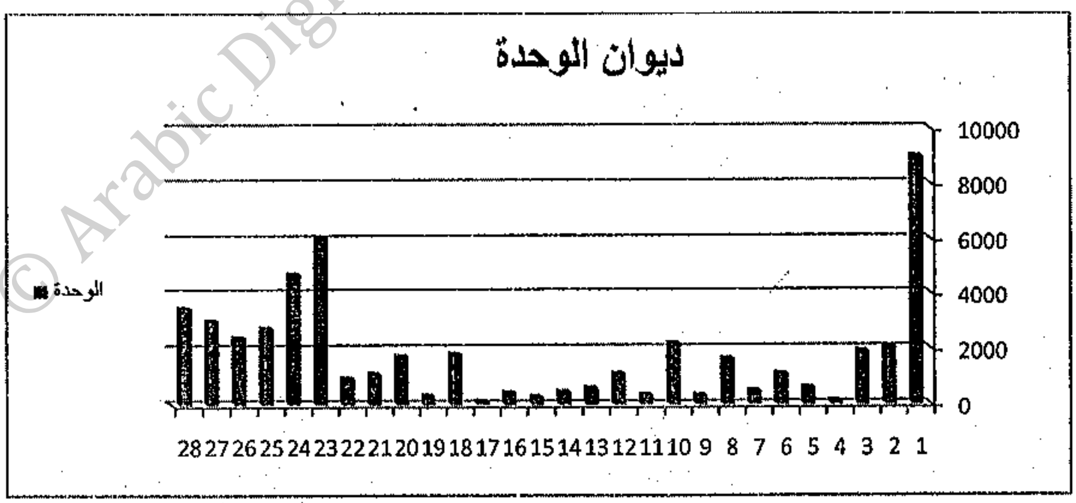
١- ا (الفتحة الطويلة) ، ٢- ب ، ٣- ت ،٤-ث ، ٥-ج، ٦- ح، ٧- خ، ٨- د ، ٩- ذ، ١٠- ر، ١١- ز ، ١٢- س ، ١٣- ش ،١٤- ص، ١٥- ض ، ١٦- ط ،١٧- ظ ،١٨-ع ، ١٩- غ ، ٢٠- ف ، ٢١- ق، ٢٢- ك ، ٢٣- ل ، ٢٤- م ، ٢٥- ن ، ٢٦- هـ ، ٢٧- و (الضمة الطويلة) ،٢٨- ياء (الكسرة الطويلة).

في حين يمثل العمود رقم (٢٦) الضمة الطويلة ، والعمود (٢٧) يمثل الكسرة الطويلة ، وكذلك يقال إذا نظرنا في الرسم التالي الذي يمثل النتيجة الإحصائية في ديوان (فارس الضاد):



١-ا (الفتحة الطويلة) ، ٢- ب ، ٣- ت ،٤-ث ، ٥-ج، ٦- ح، ٧- خ، ٨- د ، ٩- ذ، ١٠- ر، ١١- ز ، ١٢- س ، ١٣- ش ،١٤- ص، ١٥- ض ، ١٦- ط ،١٧- ظ ،١٨-ع ، ١٩- غ ، ٢٠- ف ، ٢١- ق، ٢٢- ك ، ٢٣- ل ، ٢٤- م ، ٢٥- ن ، ٢٦- هـ ، ٢٧- و (الضمة الطويلة) ،٢٨- ياء (الكسرة الطويلة).

والعمود رقم (١) هو الفتحة الطويلة، و يمثل العمود رقم (٢٦) الضمة الطويلة ، والعمود (٢٧) يمثل الكسرة الطويلة، كذلك يمكن استخلاص النتيجة عينها إذا نظرنا في الرسم البياني التالي الذي أجري في ديوان (الوحدة) :



إن الحركات هي الرابط بين الصامت والصامت ، ولذلك فإن لها دوراً بالغَ الأهمية في تشكيل المقاطع، فهي دائماً تشغل مكاناً واحداً على الأقل في المقطع ، وترتبط بالممر الحر للهواء([1]) ، وفيما يأتي يتم التوقف عند

[1]) انظر : الأصوات اللغوية ، محمد الخولي، دار الفلاح ، عمان ، ١٩٩٠ ، ص ٥٠ وما بعدها.

أنماط التشكيل المقطعي في شعر الخليلي ، وهذا قطعاً لا يعني أن الشاعر جاء بنظام مقطعي جديد لم يرد عند أحدٍ قبله، فالمقاطع في اللغة العربية هي هي، إنما يقع التمايزُ في الكيفيات النمطية التي تتشكل منها البنية الصوتية في النصوص ، لا في نوعية المقاطع وأنظمتها ، فهي محدودةٌ ومحصورة.

لهذا فالدراسة تنظر في الكيفية التي تتردد على نحوها المقاطع في شعر الخليلي ، وتوزيع هذه المقاطع في النص الواحد أو في أجزاءٍ من النص ، ثم محاولة تعليل نمطيّة التركيب المقطعي بالبحث في موضوع القصيدة وربطه بما يقتضيه هذا الموضوع من تراكيب متوائمة معه ، ومنه يمكن الوصول إلى مدى الأثر الذي أحدثه الموضوع في نفس الشاعر، الذي هو في النهاية وراء هذه النمطية أو الكيفية .

ولعل ذلك يظهر في الانسجام بين طبيعة بنية الصوامت من جانب، وبنية المقطع ودور الحركات فيه طويلها وقصيرها من جانب آخر في قصيدة (الطبيعة) مثلاً ، فإنه يمكن وصف بنية هذا النص المقطعية على النحو الآتي :

يقول الخليلي:

اسلته حسناؤه أم سلاها *** أم تـــلاهت عن حبه فتلاها

أم طوته طي القباطي عليها *** فانطوى ذكره إلى ذكراها[1]

أم إذابــــته كالرصاص فلما *** افرغته رأته سر هواها

وتجلى منها عليها فلـــــما *** لمحته تــبـــينت مسراها

وغذته الجمال لمـــا غذاها *** حكمة الوعي فادعته أخاها

لقنـــته سحر البـــــيان فغنى *** فهو شعر تمده شعراها

عندَ الوقوف على البنية المقطعية لهذه القصيدة يتبّن ما يأتي :

تشكّل نسبة المقاطع المفتوحة حوالي ثلثي مجموع مقاطع البيت الأول، فلم يبقَ للمغلقة إلا الثلث ، فتحليل لهـــذا البيت على النحو الآتي :

---

[1]) "القَبْط الجمع ، والبَقْط التَّفرقة ، وقد قَبَط الشيءَ يَقْبِطه قَبْطاً جمعه بيده" . لسان العرب ،مادة: قبط.

الصدر : أسلته حسناؤه أم سلاها[1] .

	سَ	لَتْ	هو	حَسْ	نا	ؤُ	هُـو	أمَ	سَ	لا	ها
ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح

العجز : أم تلاهت عن حبه فتلاها.

أ	تَ	لا	هَتْ	عَنْ	حُبْ	بِ	هي	فَ	تَ	لا	ها
ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح

التحليلُ الصوتي للمطلع يبيّن كثرة المقاطع المفتوحة قياساً إلى المقاطع المغلقة ، في هذه القصيدة ، فهذا البيت يحوي (٢٤) مقطعاً ، منها (١٧) مقطعاً مفتوحاً ، و (٧) مغلقة، وبالنسبة المئوية فإن (٧٠%) هي مقاطع مفتوحة ، و(٣٠ %) مغلقة ، أي ما يقارب الثلاثة أرباع إلى الربع ، وهي نسبة كبيرة لصالح المفتوحة.

وفي البيت الثاني يبلغ عددُ المقاطع المفتوحة (١٥) مقطعاً ، بينما يصل عدد المغلقة إلى (٩) مقاطع فقط، على النحو التالي :

الصدر : أم طوته طي القباطي علي .

أمْ	طَ	وَتْ	هو	طَيْ	يَلْ	قَ	با	طِيْ	يِ	عَ	لَيْ
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص

[1]) حيث ص تعني صامت ، و ح تعني حركة .

العجز: ها فانطوى ذكرُه إلى ذكراها .

ا	فَنْ	طَ	وَى	ذِكْ	رُ	هو	إِ	لا	ذِكْ	را	ها
ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح

وسنجد الفرق في البنية المقطعية لقصائد الخليلي مترتباً على طبيعة موضوع القصيدة ومناسبتها إذا وازنّا بين قصيدة (الطبيعة) و قصيدة أخرى للشاعر وهي قصيدة (كليوباترا) ([1]) التي يتحدث فيها الخليلي عن المقاطعة الأمريكية لسفينة (كليو بترا)،و يدعو الشاعر العرب لاتخاذ موقفٍ حازمٍ ضد الأمريكيين ، ثم الإصرار على مقاطعة السفن الأمريكية من قبيل المعاملة بالمثل . ولا يخفى تباين الغرضين الشعريين بين (الطبيعة) و (كليو بترا) ، فالأولى وهي (الطبيعة) يناجيها الشاعر ويصف أثرها في نفسه، بل يجعل منها معشوقةً ساحرة ، أوْحَت له بالشعر فصار شاعراً منذ إن تمثّل وحيَها، وأحسَّ بنبضها حيث يقول:

لَقَنَتْهُ سِحـــــرَ البيـــــانِ فَغنّى   فَهْو شِعْــرٌ تَمُدُّهُ شُعــراهـــا

ويقول في موضع آخر :

وغَذتْني روحَ البيانِ فما إنْ   ضَلَعتني حتى حَمدتُ لَهاها.

أما في الثانية (كليوبترا)، فالباعثُ للقصيدة حسٌّ قومي ، والمؤثّرُ فيها شعورُه بالانتماء والغَيْرة على مصلحة الأمة ، وفي هذا ما فيه من مباينةٍ للحس الجمالي الذي في الطبيعة ، يقول في (كليو بترا):

يا مُنْقِذَ الفُصحى من التّمْثيل   لَمّا استبدَّ بِها أُولُو التمْثِيل

وتحليل مقاطع هذا البيت كما يلي :

[1]) وحي العبقرية ، ص٢٥٤ " قالها إثر مقاطعة أمريكا للسفينة العربية كليوباترا، فمقاطعة كل العرب للسفن الأمريكية".

الصدر : يا مُنقِذَ الفُصحى من التمثيل

يا	مُنْ	قِ	ذَ لْ	فُصْ	حَى	مِ	لَتْ	تَمْ	ثِي	لِي
ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح
توح	مغلق	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح

العجز : لمّا استبدَّ بِها أُولُو التّمثِيل.

	مَسْ	تَ	بَدْ	دَ	بِ	ها	أُ	لُتْ	تَمْ	ثِي	لِي
ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح
	مغلق	مفتوح	مغلق	مفتوح	مفتوح	مفتوح	مغلق	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح

(١٠) مقاطع مغلقة ، و (١٣) مقطعاً مفتوحاً ،أي إن نسبة المفتوحة (٥٦%) ، أما المغلقة فنسبتها (٤٤%). يُلحظ تقاربُ النسبة هنا بخلاف ما كانت عليه الحال في قصيدة (الطبيعة)، لعلّ طبيعة الموقف الشعري ينحو بالشاعر هذا النحو، فالحديثُ في أمرٍ يخصّ الأمة يُباينُ في الأسلوب الحديثَ في أمرٍ شخصيٍّ يعرض موقفاً من سحر الطبيعة وعذوبتها.

ويؤيد هذا التوجّهَ أيضاً تحليلُ دوران الحركات القصيرة في هذه القصيدة ، فالطبيعةُ تعجّ بالحركة لكنّها حركةٌ انسيابيةٌ لطيفةٌ هادئةٌ في نظر الشاعر ، وتتّخذ حركتُها بُعداً جمالياً ساحراً، ووقعُها في نفسه محببٌ لطيف ، لذلك تنسجم النغمةُ الصوتية في الشعر و وقْعَ هذه الحركة اللطيفة ، ويبيّن هذا تحليلُ دوران الحركات .

أَسَلَتْهُ حَسْناؤُهُ أَمْ سَلاها   أَمْ تَلاهَت عَنْ حُبِّهِ فَتَلاها(1)

//-//0-//0-//0-0-//-- ////   //-//0-//0-//0 0 //////

//

حيث ترددت الفتحةُ (٢٥) مرةً ، والضمةُ (٤) مراتٍ، والكسرةُ مرتين (٢)، وفي البيت (٧) سَـكَنات، (٦) منها على حروفٍ مفردة ،وواحدةٌ على المشدد ،لا تظهر عند سرد الحركات الظاهرة، وهذه السكَنات واقعةٌ على نهاية المقاطع التالية :

في (لتْ) في قوله (أسلته) .

وفي(حَسْ)في (حسْناؤه) .

وفي (أمْ) مرتان .

و في (هتْ) ،في قوله (تلاهت).

وفي (عنْ) حرف الجر.

وفي (حبْ) في قوله (حبّه) .

فالفتحةُ سهلةُ المخرج لطيفة، غيرُ مُكْلفةٍ في إنتاجها، لذلك لا يُستغرب شيوعُها في الكلام(2) ، لكنها هنـــا استُعملت بشكلٍ اكبرَ منها في قصيدة (كليوباترا) كما سيظهر، والضمةُ ترددت (٤) مرات، وهي أكثرُ إجهاداً

(1) يُوضع مقابل الألف (الفتحة الطويلة) فتحتان ، ومقابل الواو(الضمة الطويلة) ضمتان ، ومقابل الياء(الكسرة الطويلة) كسرتان.

(2) حول تفاضل الحركات في سهولة النطق وصعوبته انظر : محمد علي الخولي ، الأصوات اللغوية ، دار الفلاح للنشر،عمان، ١٩٩٠، ص ١٤١ .

من الفتحة في إنتاجها، والكسرةُ وردت مرتين ،وهي بين الفتحة والضمة من حيث الكُلفة في إنتاجها([1]) ، في حين يصل عدد هذه السكنات إلى (١٠) في (كليوبترا)، ففي قوله :

يا مُنْقِذَ الفُصحى من التّمْثيل لَمّا استبدَّ بِها أُولُو التّمثِيلِ

o/o99/// /o//o//o/ o/o/ //o9o/ o9//

//// / //// / /

ترددت الفتحة (١٦) مرةً ، الضمة (٤) مرات ، والكسرة (١١) مرةً ، بينما يُلمح هنا تزايد تردد عدد السَّكَنات ، حيث ترددت (١٠) مرات ، وهي واقعة على نهايات المقاطع التالية:

(مُنْ) في (مُنْقذ).

و في (ذلْ) في قوله (منقذ الْفصحى) .

وفي (فصْ) في كلمة (الفُصْحى) .

وفي (نتْ) في قوله (من التمثيل) بعد فك التضعيف.

وفي (تمْ) في (التمثيل).

وفي (لَمْ) في قوله(لَمّا) أي(لَمْ مَا) .

وفي (مسْ) في قوله (لما اسْتبد).

وفي (بَدْ) في(استبدّ) أي استبدْدَ .

وفي (لُتْ) في قوله (أولو التّمثيل) أي (الْتتَمثيل) بعدَ فكّ التضعيف.

[1]) انظر: ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة، الإسكندرية، ١٩٩٤،ص٥٥-٥٦ .

وفي (ثمُ) في (التمثيل).

وإذا ما رجعنا إلى الغرض الشعري الذي ينظم فيه الشاعر قصيدته هذه ربّما نجد تعليلاً لكثرة السَّـكَنات في القصيدة ، وهو أن المقاطعة التي يدعو إليها الشاعر توحي بهذا الوقف وهو انسجامٌ تامٌ في النسق الصوتيّ مـع الموقف الشعري ، حيث يحاكي البناءُ الصوتيّ الموقفَ الشعري ويشاكله.

– طول المقاطع وقصرها :

لا شكّ في أنّ عدد المقاطع يتحدّد بالبحر العروضيّ الذي ينظم عليه الشاعر، فهي تقلُّ في القصيدة أو تكثر بناءً على هذا البحر ، مما يفضي إلى اختيار عددٍ معيّن للمقاطع يقتضيه هذا البحر المختار، أما طبيعةُ المقاطع من حيث الفتحُ والإغلاق فتتحكم فيها عوامل غير البحر العروضي، وقد يكون من أكثرها فعلاً في هذا تأثُرُ الشاعر بدافعٍ شعوريٍّ نفسي، وانسجامُه و موضوعَ القصيدة أو المقام الذي ينظم فيه، فيكثر لذلك نوعٌ منها على حساب آخر ، وقد وُجد هذان النمطان المفتوحُ والمغلقُ في مقابل الطويل والقصير في شعر الخليلي ، بحيث يطغى نمطٌ منها على الآخر في بعض النصوص ، وفيما يأتي تمثيلٌ لذلك.

فمما يظهر فيه تناسب التركيب المقطعي قصيدة عنوانها: (الصبر جنة)[1] ، يقول فيها :

هجرت بحكم الحب طوعا له هجري *** ورحت إلى جهري فلم يبدُ لي جهري

وعدت إلى سـر‍ـــــــري فألفيت موصدا *** أدير عليه القفل خوفا من القهر

وجئت إلى حبـي لألتمس الهنا *** لديه ولــــــكن كرّ بي وهو مستشري

وجربت أيامي فجربت ماردا *** شديد المــــــــراس إن يصل غاضبا يصري

وحاولت أثني من عناني فما انثــــنى *** ولا انصاع عن شد ولا ارتاع من عر

ومارست من دهري فما رست ضـيغما *** جريئا شديد البأس ينقض كالصقر

وطاولت إقدامي فطاولــــــت صائلا ** جنوحا على الطاعات خوفا من الشر

[1]) الخيال الوافر ص ١٤ ، وقد يخالط مفهوم الصبر في هذه القصيدة نزعة صوفية، انظر في مفهوم الصبر عند الصوفيين :أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي،المؤسسة العربية للدراسات، عمان ، ط١ ، ٢٠٠١ ،ص ١٣١ .

يتحدث الشاعر في هذه القصيدة عن الصبر ، يقول :

وحاشـــــاك ربي عـــن جفاء لمخلص *** دعـــــاك وفي أحشائه حبه العذري

والصبر يعني فيما يعني تحمّلَ الأذى الواقع على النفس جرّاء أمرٍ ما، ومعالجةَ هذا العبء بالكتمان، فتلعب النفس في الصبر دور البطولة في احتمالها لوْعة الحبّ والشوق، واحتمال الأذى الناتج عن ذلك ، ولعل الصبر يزداد عُمقاً إن امتد الزمن به فكان طولُ المعاناة الزمني أكبر ، والصبرُ يزداد جمالاً ([1]) كلما كابدت النفسُ العذابَ لمدةٍ زمنيةٍ أكبر مع كتمان حُرقتِها، وإذا كان الأمر كذلك فالأوفقُ أن يكون في النص الدال على الصبر طولٌ كي يتواءم و طولَ المدة الزمنية، أو أن يوحي بها، أي إن ذلك الطولَ أكملُ للمعنى وأقربُ لملامسة الحقيقة، ويظهر ذلك أولَ ما يظهر في اختيار الشاعر للبحر العروضي الذي ينظم عليه القصيدة، وهو الطويل :

هَجَرتُ بِحُكم الحبِّ طَوعاً لَهُ هَجرِي *** وَرُحتُ إلى جَهرِي فَلَم يَبدُ لي جَهري

∪ — ∪ / ∪ — — — / ∪ — — / ∪ — — — *** ∪ — ∪ / ∪ — — — / ∪ — — / ∪ — — —

فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعيلن

هـَ جَر تُ بِ حُك مِل حُب بِ طَو عَن لَهو هَج رِي

وَ رُح تُ ءِ لا جَه رِي فَ لَم يَب دُ لي جَه رِي

---

[1]) لقد وُصِف الصبر بالجمال في قوله تعالى على لسان يعقوب عليه السلام:(قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَٱللَّهُ ٱلْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ ﴿١٨﴾) يوسف :١٨ .

ومن الجدير بالملاحظة هنا هو استعمالُ العروض في هذا البيت – وهو مطلع القصيدة – تامةً (مفاعيلن) ، والأصلُ في هذه العروض أن تأتي (مفاعِلن)[1] إلا أن ذلك مقبول في التصريع، والداعي لاستعمالها على هذا الوجه هو الجنوحُ إلى تطويل المقطع ، وذلك بمطل كسرة العين في (مفاعِلن) لتصبح (مفاعِيْلن) ، أي جعل المقطع الذي كان من المفترض أن يقع على (عِلن) وهو :

عِ لُن (ص ح ، ص ح ص) ، ليصبح : (عِي لُن) : أي (ص ح ح، ص ح ص).

وبإسقاط ذلك على عروض هذا البيت ولفظه : فإن كلمة (هَجرِي) توازي المقطعين الطويلين الأخيرين في (مفاعيلن) (ب ــــ ــــ ــــ) ، أي بزيادة صامتٍ مقابلَ مطلِ الكسرة في (مفاعلن) لتصبح (مفاعيلن) ، لكنه سرعان ما يعود إلى النمط المشهور (مفاعِلن) في باقي أبيات القصيدة، ينضاف إلى ذلك أيضاً مطلُ الضمة التالية للضمير الهاء في (له) لتصبح طويلةً فيتشكل منها مقطعٌ طويل بدلاً من القصير .

وما دام الشاعر يلجأ إلى التطويل في المقاطع ، ويوقع ذلك في العروض المشهور فيها التقصير ، فمن غير المستغرب أن يركن إلى ترديد المقاطع الطويلة المتمثلة في (ص ح ح) ، لذلك شاع هذا النوع من المقاطع في هذه القصيدة وفي غيرها مما لا يمكن حشده هنا([2])، فعلى مستوى هذه القصيدة فإن فيها (٨٧) مقطعاً طويلاً منتهياً بالفتحة الطويلة. و(٢٥) مقطعاً منتهياً بالواو، و (٦٦) مقطعاً منتهياً بالياء ، و مجموعُ ذلك (١٧٨) مقطعاً طويلاً ، علماً أن القصيدة تتكون من (٢٧) بيتاً، ومن الأمثلة الجليّة على ذلك قوله :

وحاشاك ربي عن جفاء لمخلص *** دعاك وفي أحشائه حبه العذري

---

[1]) يقول القزويني في بيت امرئ القيس " ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي ... وهل ينعمن من كان في العصر الخالي أتى بعروض الطويل (مفاعيلن) وذلك لا يصح إذا لم يكن البيت مصرعاً، ، القزويني، الإيضاح، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت،ط٣، ١٩٩٣، ج٦ ، ص ١١٢ . وانظر أيضاً الأسعد، عمر، معروف نايف : علم العروض التطبيقي ،دار النفائس١٩٨٧، الطبعة الأولى،ص٦٢ .

[2]) انظر مثلا :قصيدة (قرينة البطل)، ديوان فارس الضاد، وزارة التراث، عُمان مسقط، ٢٠٠٦ ، ص ٣٨ ، حيث يقول في أولها :

(رأس مالي كرامتي وحيائي *** وجمالي وعفتي وإبائي)، وكذلك : (حاد الطور)، ص ٣٦ ، وفي ديوان بين الفقه والأدب وزارة التراث، عُمان مسقط، ٢٠٠٦: قصيدة (فتى عبيد)، ص ١٢ .

(حا) و (شا) في (حاشاك) ، و (بي) في (ربي) ، و(فا) في (جفاء) ، و(عا) في (دعاك) ، و (في) ، و(هي) ضمير الغائب الهاء المكسورة في (أحشائه) ، والراء المكسورة في الروي، أي (٨) مقاطع طويلة في البيت ، ومن ذلك أيضاً قوله :

فيا رب وفـقني لما قد تحـبه ** وترضاه مني كي أبوء بلا خسر

وفي قصيدةٍ أخرى عنوانها :(صرخة الفحول)([1]) ، نجد أيضاً حضوراً قوياً للمقاطع الطويلة، حيث يقول:

بـين عُجب النفوس والكبـرياء ** * وادعـاء الجلالة لجوفاء

وانتفاخ الأوداج من بطر الملـ *** ـك بحكم السياسة الخرقاء

والترامي خلف المظالم والأهـ *** ـواء فوق الزعامة السوداء

والتفاني على العروش المنيفا *** ت بـزعم الميـراث والإدعاء

واحتكام الحديد والنار في الأمّـ *** ـة تحت الجرائم الشنعاء

بـين هذي الأشيا وإن هي لذت *** لصراخ يهوي بشر القضاء

يحمل النارِ والحديـد ليجتـ *** ـث على النـار بزرة الغلواء

وفيها يقول أيضاً :

يا فحول الكـنانة الصيد هبوا *** بـيد سبطة وقلب مضاء

وعزوم تـذوب منها الـرواسي *** وهـوم تـنوء بالغبراء

والهضوا لهضة على المستبدّيـ *** ـن فهـم ثَمّ أخبثُ الأعداء

---

[1]) من تلاذة الحياة ، ص ٢.

واصرخوا صرخة النذير على الإقـ****طاع حتى يبيد للإنتهاء

وابعثوا من كنانـــة الله أروا *** حاً تـُعادي تــعاديَ النَّكباء

وانفخوها بكل شعب جثا الظـ *** ـلم على صدره بلا إبقاء

وفشا الجهل فيـــه واستفحل البؤ *** سُ عليه يهتاج للهيجاء

لعلّ العنوان (صرخة) هو الذي اقتضى هذا الطابع المقطعي ، لأن الفتحة الطويلة هي الأقوى إسماعاً ، ووجودُها يتفق تماماً والغرضَ من (الصرخة) وهو الإسماع ، وهذا قد يعلل اختيار سبق الهمزة بالفتحة الطويلة التي تقتضي قراءتها مدّاً في الصوت قبل الهمزة ، على سبيل تمّثل الصرخة أو تجسيدها في النص للوصول إلى انسجام بين أصوات النص موضوعه.

ومما يظهر فيه توظيف للمقاطع الطويلة قصيدة بعنوان (بـين اليوم والأمس)[١] ، يقول فيها :

أَأقفر من وادي العقيق الـمرابع *** *** فبانيه الآفه والــمجامع

أم اشتجرت فيه الأسنة بالظبـــى *** وما شجر الخطيّ إلا تــقاطع

أم التحمت فيه الأصائل بالضحى *** نصالاً وجنات النصال بلاقع

حيث تشكل هذه المقاطعُ محطاتٍ بارزةً أثناء قراءة النص ، ولعلها تشكل أيضاً ارتفاعاتٍ في نسبة الوضوح السمعي ، وتشي برتابةٍ لتتابعها المنتظم، ففي البيت الأول مثلاً :

أَأقفر من وادي العقيق الـمرابع *** *** فبانيه الآفه والــمجامع

[١]) من نافذة الحياة ، ص ٢٩ / ٣٠

يقع المقطع (وا) في كلمة (وادي) ، و(قي) في العقيق ، والمقطع (را) في(المرابع)، وتأتي في عجز البيت (٤) مقاطع طويلة ، (با) في (فبابنه)، و (آ) و (لا) في (آلافه) ، والمقطع (جا) في (الجامع)، كذلك نجد المقاطع المكونة من الكسرة الطويلة في قوله :

خليليّ ما يوم الخليط كأمسه *** وهـيهات عـزت نخوة وتراجع

خليليّ قولا أو أصيخا لـمقولي*** فإني لشأن الأمس واليوم جامع

فبيني وبـين الحاضـرين تباصُرٌ*** وبـيني وبـين الغابرين تسامع

تجاوبت للماضي لدى نزعاته *** وجاذبـني في نزعتيه الـمضارع

وتقع المقاطع الطويلة في : (لي) في (خليلي) ، و(لي) في (الخليط)، و (صي) في (أصيخا)، و (لي) في (مقولي)، و (ني) في (فبيني)، و (ري) في (الحاضرين) وفي (الغابرين)، و (ضي) في (الماضي)، و(جا) و(ني)في (جاذبني)، وهو كثيرٌ منتشر في القصيدة.

ومن أمثلة ذلك أيضاً قوله في قصيدة عنوانها (الآيات الدالة على نـبوته) ([1]) ، يقول فيها :

غاضت بحيـرة ساوة جهراً كما *** خمدت بفارس كل نار ترفع

وتصدع الإيوان من شرفاته *** إيوان كسرى فهو ملك يصدع

وترى الســما تـبدو شهاباً ثاقباً ** رصداً لشيطان بها يتســمع

ولكم هنالك آية برز القضا *** فيها وأنت بها الصبي الـمرضع

تجلوك للكونين نوراً ساطعاً *** والحق في قسمات وجهك يسطع

تـغذوك هيمنة اللطيف بروحه *** سرا ويغذوك الهدى إذ تيفع

---

[1]) وحي العبقرية، ١٦٣

فقد وردت الفتحة الطويلة هنا(٣١) مرةً في هذا الجزء ، أي إن لدينا(٣١) مقطعاً مفتوحاً ، وهذا يعني ميلاً إلى الأصوات الأقوى إسماعاً، وهو منسجمٌ و الدلالة على النبوة التي يتحدث عنها الشاعر.

والمقاطع الواوية وعددها (٦) وهي في الدرجة الثانية، وقد وقعت في :(لو) في (تجلوك) ، و (دو) في (تـبدو)، و (نو) في (نورا) ، و (ذو) في (تغذوك) ، و(رو) في (روحه)، و(ذو) في (يغذوك).

واليائية وعددها اثنان وهي في الدرجة الثالثة، وقد وقعت في : (في) في (فيها)، و(طي) في (اللطيف). وبضمِّ هذه المقاطع إلى بعضها فسيكون مجموعُها (٣٩) مقطعاً مفتوحاً ، وقعت في (٦) أبيات.

ونستطيع أن نخلص من ذلك إلى وجود تناسب بين البنية المقطعية والغرض الشعري الذي ينظم فيه الخليلي قصائده، بحيث يتناسب طولُ المقطع وقصرُه مع البعد الإيحائي المناسب لموضوع النص، وهو التناسب نفسه الذي راعاه الخليلي في بنية الصوامت.

ثالثاً : البنية الصوتية والإيقـــــاع:

الإيقاعُ عنصرٌ من عناصر موسيقى النص، فهو جزءٌ من كلّ، وهذا الكلُّ هو الوزن العروضي أو البحر الذي ينظم الشاعر على تفعيلاته([1])، فهو– الإيقاع– نغمةٌ في نظام موسيقي ، "فالإيقاع يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحوٍ ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة"([2]) ، والبحرُ العروضي هو نظامٌ يضبط موسيقى البيت الشعري ، على أنه الوحدة الموسيقية التي يجب أن تتردد من أول النص الشعري إلى آخره.

والإيقاع من حيث إنه نغمةٌ يمكن وضعه ضمن التقسيمات الآتية وفق ما جاء عند الخليلي في نصوصه الشعرية :

١– إيقاع صوتي (فونيمي): وهو ناتجٌ عن تكرار صوامت وحركات على نسقٍ محدّد .

٢– إيقاع صـــوتي صـــرفي : وهو ناتجٌ عن البنية الصرفية للكلمة، وما قد يتصل بها من لواصق ولواحق.

٣– إيقـــاع تـــركيـــــبي : وهو ناتجٌ عن التركيب، وهو جملة تامة سواءٌ كانت قصيرةً أو طويلة، وكلها تندرج تحت الإيقاع الصوتي.

وعلى أيّةِ حالٍ فلا بدّ من الإشارة هنا إلى أنه لا يحصل الإيقاعُ مطلقاً إلا إذا تمّ تكرارُ الوحدة الإيقاعية كالصوت مثلاً (الإيقاع الفونيمي) ، أو بنية الكلمة (الإيقاع الصرفي) ،أو التركيب ويعني تكرار الجملة (الإيقاع التركيبي) ، وبغير هذا التكرار فلا إيقاع ، لذلك فإن تتبّعَ تكرار هذه الوحدات الإيقاعية هو الركنُ الأساس في إقامة البحث في هذا الميدان ، أما عن كيفية هذا التكرار فهو المميزُ الأسلوبيّ لشاعرٍ من غيره ، أو لنص من غيره..

---

[1]) وعلاقة البنية الصوتية من جهة والبحر العروضي من جهة أخرى تقوم على أن البحر هو قالب تتفرغ فيه الأصوات ، فمثلاً كلمة (كتابٌ) تتفق عروضياً وكلمة (مَعاقِلْ)،فهما تُمثّلان بصورة عروضية واحدة هي (ب– –) ، لكنهما لا تتوافقان من الناحية الصوتية. بينما يلحظ اتفاق في الوزن العروضي والبنية الصوتية بين كلمتي (كتابٌ و عذابٌ) لذلك تؤدي هذه الكلمات وأمثالها في النصوص دوراً ذا بعدين في إحداث الإيقاع من الجهة العروضية و من الجهة الصوتية أيضا، فيكون أثرها الإيقاعي أوضح في النص. انظر : عبد الحميد زاهيد : الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية.مراكش، ط٢، ٢٠٠٠ ، ص ١٥٥ .

[2]) عبد الفتاح نافع ، عضوية الموسيقى في النص الشعري ،مكتبة المنار، الطبعة الأولى ١٩٨٥ ، ص٥٠ .

إن هذا التقسيم للإيقاع لا يعني أبداً استقلالية كلّ نمطٍ وانفرادَه عن غيره، بل تتداخل هذه الأنماط ، فالإيقاعُ الفوّنيمي قد يكون عنصراً في الإيقاع الصرفي، وهذان الاثنان– الفونيمي والصرفي– قد يكونان عنصرين في التركيبي الذي هو أشملُ منهما ، ويمكن تصوير العلاقة فيما بين هذه الأنماط على النحو الآتي :

تكرار فونيمات محددة ←——————— إيقاع / (درجة واحدة)

تكرار فونيمات في بنية صرفية مكررة ←———— إيقاع / (درجتان)

(تكرارفونيمات+ تكرار بنى صرفية) في تراكيب مكررة ←—— إيقاع / ((٣) درجات)

وهذا يعني أن الإيقاع يتنامى في تشكيله من الصوت إلى الوزن الصرفي (قالب الكلمة) ، ثم إلى التركيب كله .

وقد يكون الإيقاعُ ناتجاً عن نمطٍ واحدٍ منها فقط، إلا أنّ النمط الثالث– وهو ما ضمّ العنصرين الأولَ والثاني في ثناياه– يولّدُ إيقاعاً قوياً واضحاً يفوق الاثنين الآخرين في حالة انفراد كل منهما لأنه يتكوّن من ثلاثة عناصر إيقاعية .

١– الإيقاع الصوتيّ الفونيمي :

وهذا يعني أنّ الوحدة الإيقاعية هنا هي الصوت المفرد ، إذ يقوم الإيقاع الصوتيّ الفونيمي على ركيزتين هما تكرار نمطي للصوامت ، وتكرار نمطي للحركات الطويلة والقصيرة، بغرض إيجاد نغمة مطّردة في النص.

إن ترديد الأصوات التي تمّ التمثيل بها لنوعية التركيب الصوتيّ في شعر الخليلي في مبحث البنية الصوتية، لم يكن أُحادي الغرض أو الوظيفة ، فإن مع الجوانب الإيحائية لترديد الصوت أثراً حسيّاً أيضاً ، وهو إيجادُ نوعٍ من الإيقاع الموسيقي الجزئي أي الواقع في الكلمة بحدّ ذاتها، أو في تركيب (جملة تامة) ، أو في بيت من الشعر أو في مقطوعة ، وربما يظهر هذا من خلال التوقّف ورصد القيمة النغمية الإيقاعية التي يؤديها الصوت في سياقه سواءٌ كان صامتاً أو حركة.

ويمكن رصدُ الإيقاع والأحساسُ به من خلال وجودِ انتظامٍ محدّدٍ لأصواتٍ بعينها ، تتردد بين حين وآخر في النص ، فإنّ توالياً غيرَ منتظمٍ للأصوات أو للمقاطع لا يشكّل إيقاعاً ، ثم إنّ الإيقاع لا تُحدثه الصوامتُ وحدَها أو الحركاتُ وحدها ، بل لا بد من تضامّها إلى بعضها لإحداث جملةٍ إيقاعيةٍ تتكرّر في النص ، وقد تكون هذه الجملةُ قصيرةً أو طويلة ، وبناءً على ذلك يمكن تقسيمُ الإيقاع الصوتيّ الفونيمي الوارد في نصوص الخليلي إلى نمطَين على النحو الآتي:

أ- الإيقاع السريع :

وهو يتشكل من وحداتٍ قصيرة، أو ما يمكن تسميته جُمَلاً إيقاعية قصيرة ، وهذا الضربُ من الإيقاع يقوم على تركيبِ الصوامت مع الحركات القصيرة ، ومثالُ ذلك مقطوعةٌ مأخوذةٌ من قصيدةٍ للخليلي بعنوان (رايــة الــنصر)، "وقد قالها في الانتصار الباهر الذي انتصره العرب والــمسلــمون على أعدائهم اليهود في حرب رمضان عام ١٣٩٣هـ "[1] :

وجرى الجدّ وراء الجدّ في *** حَلْبةٍ جلّى عليها الخذِمُ

وتجلى النور يهدي صفها ** كيفما شاءت هناك العزَمُ

وغدا الحق عليها رافعاً * ** راية للنــصر فيها شمَمُ

وكأن العزم فيها صــارم *** وكأن الحزم فيها عَلَــمُ

وكأن البــيض فيها غرر *** وكأن النــقع فيها دَهَمُ

وكأن الرأي فيها همــية ** * وكأن الطيش فيها لَمَم

وكأن الدم فيها حمرة *** وصلــيل السيف فيها نَغَم

وكأن النصر فيها بلسم *** ولهــا من جرحها مبتَسَم

---

[1]) من نافذة الحياة، ص ٤٥

يظهر عند قراءة هذا النص إيقاعُه السريع ، وعند البحث عن الجملة أو الوحدة الإيقاعية في النص فسوف يتضح أن الإيقاعَ فيها مبنيٌّ على المقاطع الاستهلالية – الأجزاء التي خُطَّ تحتَها في النص – من كل بيت ، حيث تتكون من صامتَين متحرّكين بالفتحة متتابعين، يقابلان صامتين متحركين متتابعين قبل حرف الروي الميم ، وهو بذلك ثنائي الوحدات الإيقاعية :

في البيت الأول : وَ جَ رى في (وجرى) تقابل خَ ذَ م في (الخذم)

في البيت الثاني : وَ تَ جلى في (وتجلى) تقابل عُ زُ م في (العزم)

في البيت الثالث : وَ غَ دا في (وغدا) تقابل شَ مَ م في (شمم)

وهكذا إلى نهاية القصيدة.

وقد تأتي وحدةٌ إيقاعيةٌ في نهاية صدر البيت ، إضافةً إلى التي في أوله وتلك التي في آخره ، فيتحول البيت إلى ثلاثيّ الوحدات الإيقاعية بدلاً من الثنائي ، فينضاف بذلك إلى الإيقاع سرعة ، كقوله :

وكأن البــيض فيها غُرَر *** وكأن النقع فيها دَهَمُ

وفي نهاية صدر البيت كلمة (غُرَر) ، وفيها المتحركان (غُ رَ) ، تنضاف إلى الأولى :(وَ كَ) في (وَكَأن)، والأخيرة (دَهــَ) في (دَهَم).

ولعل الإيقاع يزداد جمالاً عند تكرار كلمة (كأن)، والكملة – أية كلمة – هي عبارةٌ عن توليفٍ صوتيّ (فونيمي) ، وتكرارُ هذا التوليف يعني إصرارَ الشاعر على إعادة ترديد أصواتٍ بعينها في أذن السامع ، ومعنى هذا أيضاً تقييدُ الإيقاع بتوالي الحركات المشار إليها سابقاً مع تكرار الأصوات التي تقع عليها هذه الحركات ، وهنا ينضاف إلى البعد الإيقاعي الأول – تكرار صامتين متحركين – بعدٌ آخر هو ترديد أصواتٍ محدّدة، ففي الأبيات التالية يُوجِد الشاعرُ نمطاً إيقاعياً مكوناً من متحركين متواليين في أول البيت وآخره، ثم بتكرار الأصوات التي يتألف منها الحرف (كأنّ) مسبوقاً بالواو، بل يضع هذه الوحدات الإيقاعية الصوتية في أماكن متوازيةٍ تماماً ،

في أول صدر البيت وفي أول عجزه، وهذا يضفي على التركيب نسقاً صوتياً وانتظاماً دقيقاً، وهو ما يجعل الإيقاعَ متعدّدَ المرتكزات ، من حركاتٍ وصوامت تتناوبُ في أماكن محددةٍ من النص:

وكأن /العزم فيها صارم *** وكأن / الحزم فـيها علـم

وكأن / البـيض فيها غرر *** وكأن / النقع فيـها دهم

وكأن / الرأي فيها نمية *** وكأن/ الطيش فيها لـمـم

يقول الخليلي في مجموعة تلي الأبيات السابقة :

أم لأنـّا قد خذلنا ديـنـنا *** وهُـــدانا فخذلنا لهم

أم لأنـّا قد تركنا خُلقنا *** والتـقاليد فضاعت شيم

أم لأنـّا قد نسينا الله في *** حكمه القسط فزلت قدم

و في هذه المجموعة يبدو إصرار الشاعر على التمسك بهذا النمط الإيقاعي، إذ يقوم بتكرار أصوات أخرى متمثلة في الحرف (أم) ، و اللام و (أنّـا) في (لأنا) ، والتخلي في نفس الوقت عن النوع الأول القائم على تكرار صامتين متحركين في أول البيت، فيتحول إلى الاعتماد على الصوامت ، هذا بالإضافة إلى ما تُحدثه بنية التوازي في التركيب (قد خذلنا، قد تركنا ، قد نسينا) في صدور الأبيات ، وفي أعجازها حيث يقول : (فخذلنا لهم، فضاعت شيم، فزلت قدم) .

ومن أمثلة هذا الضرب من الإيقاع قصيدة عنوانها (الفاء)([1])، يقول فيها :

يا فاء بـين الحب والجَلَد *** سرّ يذيب النفس بالكَمَد

يا فاء ليس الوعد في أمل *** كالوعد مضروبا بلا أمد

([1]) من نافذة الحياة ، ص ٦٤ / ٦٥

يا فاء من يعشق يضيق به ** قلب الهوى للشرك من أحد

العشق معنى لا تـــقاومه *** هذي الطبـــيعة تحت مجتهد

فعلام يمرق سهمكم عبثا *** ويطيش بـــين الغيّ والرشد

أجد الكلام بحبكم عسلا *** والعيش لا يؤتى من الرّغد

فإلامَ يشربه الشريك كما *** قد كنت أشربه على البرد

إني أحس النار في كبدي *** مضضا فهلا تشتفي كبدي

إن لم يكف الدهر عن غرضي *** فعليه مني صولة الأسد

أنا من علـــمتِ فلا يغرك من ** آخيته والحتف في الصيد

بالإضافة إلى العنصر الإيقاعي الذي يتكرر (٣) مرات في الأبيات السابقة وهو (يا فاء) ، فإن الإيقاع فيها يعتمد على المقاطع التي تتكون منها التفعيلةُ الأخيرة في كلٍّ من الصدر والعجز ، وفيها تتقابل ثلاثةُ صوامت متحركةٍ في التفعيلة الأخيرة في الصدر مثل (الخَلَدِ) تتقابل مع المتحركات الثلاثة الأخيرة في التفعيلة الأخيرة في عجز البيت، فكلمة (الخَلَدِ) تقابل (أَحَدِ) في البيت الأول، وفي الثاني: كلمة (أَمَلِ) تقابل (أمَدِ)، وفي الثالث: القاف المضمومة في (يضيقُ) مع (بِهِ) أي (قُ بِهِ) تقابل (أَحَدِ) ، والإيقاعُ هنا ثنائيُّ المُعتَمد كما كان في القصيدة السابقة ، إلا أنّ الشاعر يعززه بالاعتماد – بين الحين والآخر– على تكرار صوامت كما كان في قصيدة (راية النصر)([1])، فيقوم بتكرار أصوات كالصوامت المشتركة بين الكلمات فيما يأتي :

---

[1]) من نافذة الحياة، ص ٤٥ .

خَلَدِ (في الصدر) تقابل كَمَدِ (في العجز)

أَمَلِ (في الصدر) تقابل أَمَدِ (في العجز)

كَبِدي (في الصدر) تقابل كَبدي (في العجز)

ومن هذا الضرب أيضاً قوله في قصيدة عنوانها (الحبيب المتقلب)([1]) :

ذكِّرِ الدهر وهل تجدي الذِّكَر *** وسل الأيام هل من مذَّكر
وسل الأيام في طالعها *** وسل الشمس تجد ثَمّ عبر
وسل الدنيا لدى أبنائها *** هل سقتهم شهدها دون صبر
ثُمّ قل ما شئته في حَرَد *** أو رضاً أو أشبع الراي فكر
أنا أهواه وأهوى قربه *** وهو يهواني ولكن في صور
وأراه مسرة في فرح *** زائد لكنه لا يستمر
وعلى غيبوبة من فكر *** تارة أو نظرة في لا نظر
وكأن الدهر في نظرته *** خائط والناس خيط وإبر
وكأن الكون ثوب ضيق *** خاطه الحصر وسواه الحصر

والإيقاع هنا مشابهٌ للذي مرّ في قصيدة (راية النصر)، حيث الاعتماد على توالي الصوامت المتحركة في بداية البيت، أي توالي مقطعين قصيرين مفتوحين يقابلان نظيرين لهما في التفعيلة الأخيرة من عجز البيت، ويقال فيه ما قيل حول تكرار (وكأن) في قصيدة (راية النصر)، فالخليلي يفعل ما فعل في تلك القصيدة مع (كأن) ومع (وسل) التي تتكرر هنا أربع مرات ، وهي تتناظر مع (هل) في البيت الثالث :

[1]) من نافذة الحياة، ص ٦٢ .

وسَلِ الدنيا لدى أبـــنائها *** هَلِ سقتهم شهدها دون صبـــر

ومما يجب أن يسجل هنا هو إضافةُ نمطٍ إيقاعيّ آخر إلى جانب المرتكزات الإيقاعية الأخرى في النص ، وهو الاعتناء بتكرار أصوات مثل الدال والذال في البيت الأول:

ذكّرِ الدهر وهل تجدي الذّكَر *** وسل الأيام هل من مدّكر

وفيه يتكرر صوت الهاء أيضاً في (الدهر) و(هل)، ويتكرر الهاء في (هل)أيضاً في عجز البيت، ومن حسن التنظيم الإيقاعي أن يقع الحرف (هل) بأصواته الهاء والفتحة واللام ، في المقطع السابع من صدر البيت، وفي المقطع السابع من عجزه أيضاً، ليؤتي ثمرةً إيقاعية تزيد موسيقاه جمالاً وتنسيقاً، ويظهر هذا في تقطيع الوزن العروضي وبيان التفعيلات:

الصدر : ذكّرِ الدهر وهل تجدي الذّكَر

ذَكْ كِرِ رِدْ دَهـ رَ وَ هَلِ تُج دِذْ ذِ كَر

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١

العجز : وسل الأيام هل من مدّكر

و س لِلْ أيْ يا م هَلِ من مد د كر

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١

كذلك السين في البيت الثاني والثالث :

وسِل الأيام في طالعها *** وسِلِ الشـــمس تجد ثـــم عبـــر

وسِل الدنيا لدى أبـــنائها *** هل سِقتهم شهدها دون صبـــر

والهاء في البيت الخامس :

أنا أهواه وأهوى قربه *** وهو يهواني ولكن في صور

حيث تبدو هذه الأصواتُ كأنها نقاطُ ارتكازٍ في البيت، فمعاودةُ ظهورها في السمع بين الحين والآخر يساعد في إيجاد نسقٍ إيقاعي رتيب ، فإذا انضاف إلى هذه الصوامت حركات منتظمة ازداد الإيقاع وضوحاً، وربّما جمالاً.

من ذلك قوله ([1]) :

١- أنت ملء الدنيا ولولاك فيها *** لغدت في ظـــــلامها تـــترامى

٢- أنت للعلـــم خيـــر من خلق الله *** وبالعلـــم صرت شهماً هُماما

٣- أنت روح الوجود ذاتا وما أن *** كنت إلا عيناً وجســماً وهاما

٤- أنت معنى والدهر لفظ وكم عـــ *** ـــزّ بــمعناه اللفظ لما تسامى

٥- أنت رمز وفي الرموز إشارا *** ت وتحت الخــفاء لطـــف أقاما

ويلحظ هنا تكرار كلمة (أنت) في بدايات الأبيات ،والفائدة المتحصلة هنا هي إيجاد إيقاع رأسي أي بين البيت وتاليه، لا في ثنايا البيت الواحد ، لذلك يلحظ أن البيت الثالث أكثر وضوحاً من الناحية الإيقاعية لاشتمال عجزه على كلمة (كنت) لتقابل كملة (أنت) في أول البيت، فيضمن بذلك إيقاعاً أفقياً بجانب الإيقاع الرأسي الناتج عن تكرار (أنت) الواقع في أول التفعيلة الأولى من صدر كل بيت.

إن اعتمادَ الشاعر على هذه الجزئية بالتحديد– أي تكرار اللفظ الواحد أو اللفظين – كثيرٌ جداً، ومنتشرٌ في دواوينه، وهو ملمحٌ أسلوبي صوتيّ إيقاعي بارز لديه ، ولهذا الضرب من الإيقاع – أي الإيقاع السريع– أمثلة متعدد([1]) في دواوين الخليلي .

[1]) وحي العبقرية، ص ١٤٨

ب- الإيقاع البطيء :

و هو إيقاعٌ لا يجري في السرعة مجرى الضرب السابق لسببين :

الأول : يتوقف على الوزن العروضي الذي يختاره الشاعر كي ينظم عليه ، كالاعتماد على بحر الطويل أو البسيط أوالكامل مثلاً فإن مقاطعها تفوق غيرها من حيث عددها.

والثاني : هو أن هذا الإيقاع يقوم على تكرار المقاطع الطويلة المكونة من الشكل :

(ص ح ح) أي : صامت + حركة طويلة.

وفي تكرار ذلك نمطٌ إيقاعيٌ يشي بالهدوء أو الانسياب اللطيف ، وهذا نمطٌ كثيرٌ أيضاً في دواوين الخليلي، نمثل له بالقصيدة الآتية وعنوانها (إلى باكستان)([2])، وقد نظمها على بحر البسيط، يقول فيها :

من للبـــيان إذا ما قمت أزجيه *** وبتّ أحدو ذلولاً من قوافيه

وراح يصحب همي في عزائمه *** حر من الجد لا تـــنبو مواضيه

ولو تجلــــى بحال في حقيقته *** لقيل عرش جلال أو مـــضاهيه

---

[1]) انظر مثلا قصيدة " لسان فلسطين"، من نافذة الحياة، ص ٣٣ ، وانظر أيضاً قصيدة (منزّل القرآن) ، ديوان بين الفقه والأدب، ص ١٦٥ ، ومن ذلك أيضاً اختياره للإيقاع السريع في القصيدة التالية ابتهاجا بجلاء المحتل، حيث يتناسب الإيقاع مع المناسبة السعيدة ، فيقول تحت عنوان (الجلاء عن قاعدة بنزرت في تونس) :

واستجل الــمغرب تونسةً *** من حيث يـسروق زمرده

حيث الــمغنى بطبــيعته *** يزدان عـــليه زبــرجدهُ

حيــــثُ الريحان بــنضرته *** يودي بالــنفس تأوُّده

والغـــــــصنُ يــزين تأوُّدهُ *** واللب يزيد تــنهده

حيث العـــلياء بــدعمــها *** عزمٌ يـــــدادُ تجلده

حيث الدنيــــا وأسرها *** في قبــــضة شهمٍ تــسعدهُ " من نافذة الحياة، ص ٢٠

[2]) المرجع السابق ، ص ٥١

يا ويح نفسي ولكن ما لهمتها * * * ترْب و أضيع حر ضاع حاميه

وا حرّ قلباه هل يغدو لذي ظما *** رِيّ وقد أصبحت غورا مجاريه

أم هل لذي أرب كالشمس في شرف *** نيل ولم تزل الأقدار تثنيه

يا خيـــر من أوجد الباري وأبدعه * ** في الكائنات بلا مثل يداليه

يا صفوة الله يا خيـــر الوجود ومن * ** لأجله أنشأ الإيجاد باريه

ر عيا لمظهر سرّ أنت مصدره *** بالوحي من حضرة القدوس تمليه

بيضت من صفحات الكون أسودها *** لما صدعت بأمر الله تعليه

الناهضين بأمر الله إذ قعدت *** به العـــوامل واستـــعصت عواديه

والرافعين عماد الحق حين خوى *** وكاد أن يتـــداعى من أعاليه

هم الأُلى ما ونوا عجزاً ولا وهنوا ** في الدين ذلاً ولا هانوا لعاصية

لكنمـــا طولهم عزّ وحولهمُ *** بـــز وصـــــــولهم حــزّ لعاديه

وأمرهم بينهم شورى وليس لهم *** إلا إلى الله من قصد وتوجيه

يتضح في القصيدة الارتكازُ بشكلٍ أساسيّ على المقاطع الطويلةِ الثلاثةِ الأخيرةِ في عجزِ البيت التي تشمل القافيةَ والرويّ ، وهي تبدأُ في العادة مما يلي المقطعَ القصيرَ الأخيرَ في التفعيلة (مستفعلن) : (ـــ ـــ ب ـــ)، أي (لُن) ، والمقطعَين اللذين يليانها (فَعْلُن) (ـــ ـــ)، وهي : (وا) و (لي) و (هي) ، في كلمة (قوالحيه) ، من البيت الأول، وكذلك : (وا) و (ضي) و (هي) في (مواضيه)، في البيت الثاني ، وهكذا حتى آخرِ القصيدة، ويعتمد الشاعرُ على بثّ هذا النوعِ من المقاطع في صدر البيت كنظامٍ معزّزٍ يتقابل أحياناً مع المقاطع التي تختم نصفَ التفعيلة قبل الأخيرة والتفعيلة الأخيرة من كلّ بيت ، ولا يكاد يخلو بيتٌ من هذه المقاطع، إلا أنها تكثرُ وتقلُّ من

بيتٍ لآخر، ولو ظل الاعتمادُ على الإيقاع الناتج عن المقاطع الطويلة في التفعيلة الأخيرة من كلّ بيتٍ لكان الإيقاعُ لا يتحققُ إلا رأسيًا ، أي إنّ الإيقاع يُسمع في خواتيم البيت الأول ثم خواتيم الثاني ثم الثالث وهكذا ، كما يأتي :

مجاريه.................................

تـــثنيه.................................

يدانيه.................................

باريه.................................

تـــمليه.................................

تـــعليه.................................

ولكن بثّ المقاطع – التي هي من نوع المقاطع في آخر الأبيات– في ثنايا البيت يحقّقُ نوعًا من الإيقاع الأفقي في البيت، ويردد الموسيقى الناتجةَ عن المقاطع الأخيرة في الأبيات يرددها في الاتجاه الأفقي، ويجعل من هذه المقاطع محطاتٍ للوضوح السمعيّ الناتجِ عن ترديدِ المقاطع المنتهيةِ بالحركات الطويلة ، ويعطي البيتَ أيضاً عمراً أطولَ لأنّ الحركة الطويلةَ تستغرق ضعفَ زمن القصيرة ، فإذا تعددت هذه الحركاتُ في البيت الواحد – وربّما تتعدد في شطرٍ منه – كانت مدةُ التلفّظ بالبيت أطول، وهذا ملحوظٌ عند استعراض عددٍ من الأبيات مثل قوله :

من للبـيان إذا ما قمت أزجيه *** وبتّ أحدو ذلولاً من قوافيه

ففي صدر البيت خمسة مقاطع طويلة مفتوحة هي : (يا) في (البيان) ، و(ذا) في (إذا) ، و(ما) ، و (جي) و (هي) في (أزجيه). وفي عجزه أيضاً خمسة مقاطع طويلة مفتوحة هي: (دو) في (أحدو)، و (لو) في (ذلولاً) ، و (وا) و(في) و (هي) في (قوافيه).

وقوله :

وراح يصحب همي في عزائمه *** حر من الجد لا تـــنبو مواضيه

وفي صدره خمسةُ مقاطع طويلة مفتوحة هي : (را) في راح ، و (مي) في (همّي) ، و في و (زا) و (هي) في عزائمه.

وقوله :

وا حرّ قلباه هل لذي ظمأ *** ريّ وقد أصبحت غورا مجاريه

وفي صدره : (وا) في (واحرّ)، و(با) في قلباه، و (ذي).

وقوله :

هذي الحياة فسيحي في خمائلها *** وأبشري بـــنعيـــم بعد توليه

وفي صدره : (يا) في الحياة ، و(سي) و (حي) في (فسيحي) ، و(في) حرف الجر ، و(ما) و(ها) في (خمائلها).

ومن الأمثلة على ذلك قولُه في قصيدة بعنوان (الجرائم الشنـــعاء)([1]) ، وقد نظمها على بحر الكامل :

يا نكبة لا الدهر ينسى وقعـــــــــها *** فيه ولا الـــملكوت في إنسانه

طاشت بها نزقات أيــــــــدِ طالـــما *** قـــد لُوِّثت بدم على أذقانه

ولكم أصيــــــــابت عالـــم الإنسان في *** إنســـانه وجنانه ولسانه

ما إن تورّع عن مقال كاذب *** أو فعـــــــل ما تهجـــينها من شأنه

دابت وكم دأب اللئيم على الأذى ** وطغت وما المغموص في طغيانه

[1]) وحي العبقرية، ص ٥٤

وتطاولت لكـــــــن متى نام السطا*** في أهله وسطا على فرقانه([1])

إن تفعيلات الكامل تقع على ضربين مشهورين هما:

مُتَفاعِلن (ں ں ـــ ں ـــ) .

و مُتْفاعِلن (ـــ ـــ ں ـــ) .

والفرق الصوتي بين التفعيلتين هو تسكين التاء في (متفاعلن)، وهذا يعني تخفيف الحركات ، فالتفعيلة مُتَفاعِلن (ں ں ـــ ں ـــ) تتكون من خمسة مقاطع ، أما مُتْفاعِلن (ـــ ـــ ں ـــ) فتتكون من أربعة، والظاهر نظرياً أن التفعيلة الثانية أقصر من الأولى ، لكنّها في الواقع العملي أطول ، فالمقاطع الطويلة فيها ثلاثة وفي الأولى اثنان ، وعمليا أيضاً يظهر هذا الطول في الإيقاع عندما نردد أبيات (الجرائم الشنعاء) المبنية في معظمها على مُتْفاعِلن (ـــ ـــ ں ـــ) ، ثم نقارن ذلك بأبيات قصيدة أخرى مثل (آي المتين)، المنظومة أيضاً على الكامل، ولكن بالاعتماد على التفعيلة الرئيسية مُتَفاعِلن (ں ں ـــ ں ـــ) أكثر من اعتمادها في (الجرائم الشنعاء) ، ويلحظ هنا أثر تحريك المقطع الثاني من التفعيلة ، ومدى الأثر الإيقاعي الذي يلمسه القارئ أو السامع في تسريع الإيقاع ، فالتخفيف من الحركات يعني بدوره بطء الإيقاع ، لاسيما إذا تكرر تسكين هذا المقطع من التفعيلة ، والعكس سيؤدي إلى نتيجة عكسية أيضاً، يقول في (آي المتين) ([2]):

اللهُ أكْبَــرُ ما أجلَّ وأنبلا *** نبأٌ أطـــــافَ مُكبــّراً ومُهللا

ـــ ں ـــ ں ں / ـــ ں ـــ ں ں / ـــ ں ـــ ں ں /// ـــ ں ـــ ں ں / ـــ ں ـــ ں ں / ـــ ں ـــ ـــ

نبأ جلا آي الـــمتين متينة *** بالنصر بالفتح الـــمبـــين مجللا

نبأ تشع على الفضا آياته *** نوراً عن المولى القديــر تــــنــزلا

---

[1]) "السَّطْوُ القهر بالبطش ، والسَّطْوة المرّة الواحدة، والجمع السَّطَوات، وسَطا عليه وبه سَطْواً وسَطْوةً". لسان العرب مادة: سطا

[2]) من نافذة الحياة، ص ٤١ .

ظهرت بــه جبارة قدراته *** تجلو ابــن يعرب صامداً متهللا

وإذا ما وازنّا مطلع هذه القصيدة بمطلع السابقة وهي (الجرائم الشنعاء)، فسوف يظهر أن الإيقاع في (آي المتين) أكثر سرعة منه في (الجرائم الشنعاء) التي يقول فيها :

يا نكبة لا الدهر ينسى وقعــــــها *** فيه ولا الـــملكوت في إنسانه

ـــ ـــ ᴗ ـــ/ ـــ ـــ ᴗ ـــ/ ـــ ـــ ᴗ ـــ   ـــ ᴗ ᴗ ـــ/ ᴗ ᴗ ـــ ᴗ ـــ/ ـــ ـــ ᴗ ـــ

التفعيلة الأخيرة في صدر البيت في (آي المتين) هي : ᴗ ᴗ ـــ ᴗ ـــ.

والتفعيلة الأخيرة في صدر (الجرائم الشنعاء) هي : ـــ ـــ ᴗ ـــ

وبينهما فرق في عدد المقاطع ، لا سيما المتحركات القصيرة في الأولى ثلاثة مقاطع ، وفي الثانية مقطع واحد.

ويلحظ أيضا في التفعيلة الأولى في عجز هذا البيت وقوعها على (مُسْتَعِلُن)(ـــ ᴗ ᴗ ـــ) في حين أن الأصل فيها (متفاعلن) (ᴗ ᴗ ـــ ᴗ ـــ)، وهذا يعني أنها نقصت مقطعا قصيراً متحركاً لأنها تحتوي مقطعين طويلين كالتفعيلة الأصلية ، وتحتوي مقطعين قصيرين متحركين أي أقل بواحد من الأصلية لأن في الأصلية ثلاثة مقاطع قصيرة متحركة.

٢-الإيقاع الصوتيّ الصرفي:

ويقوم الإيقاعُ فيه على الوزن الصرفي للكلمة، وهذا يعني أن الوحدةَ الإيقاعية هنا هي بنيةُ الكلمة (قالبها الصرفي) ، فالإتيانُ بكلمات متماثلةٍ في وزنها الصرفي يُوْجِدُ إيقاعاً ، فإنّ من أبرز الفروق بين النمطين الفونيمي و الصرفي هو أنّ القيمة الإيقاعية التي يولدها تكرارُ الصوت الواحد في نظام إيقاعي ما ليست كتلك التي يولدها الصوت إنْ كان في بيئةٍ صوتيةٍ تتكرر، بمعنى إنّ البنية الصرفية إذا تكررت تُحدث إيقاعاً أوضح ،

ويكون أثرُها الإيقاعي أكثرَ وضوحاً من ذلك إن اشتملت على أصوات تتكرر ، ولتوضيح هذا ننظر في المثال الآتي :

لا شك في أنّ الكلمتين : حَمّاد ، و ذَكّار، إذا سُمعتا متتاليتين فإنهما تحدثان إيقاعاً ما، وهو ناتجٌ عن بنائهما على وزن (فَعّال)، ولكن هذا الإيقاع يبدو أكثر وضوحاً وجمالاً في حال اشتركت الكلمتان في بعض الأصوات كأن نقول : حمّاد و جمّال ، وهو ما يسمى بالجناس أو التجنيس، والحقيقةُ أن هناك تجنيسين ، أحدهما في البنية الصرفية ، فالكلمتان جاءتا على (فَعّال)، والثاني هو اشتراكُهما في الأصوات أو في بعضها.

وقد وظّف الخليليّ هذا النوعَ من الإيقاع أيّما توظيف ، فأمثلته في دواوينه عديدة ، من ذلك قوله ([1]) :

ويا غافر الذنب اغتفر ذنب مقلع *** ويا قابل التوب اعفُ من ظل يسرف([2])

ويا عالم الغيب الذي هو شاهد *** أجرني فأنت الشاكر المتعطف

ويا قائماً بالقسط يا منعم احتضن *** بنعماك جسدي أن يرى يتكفف

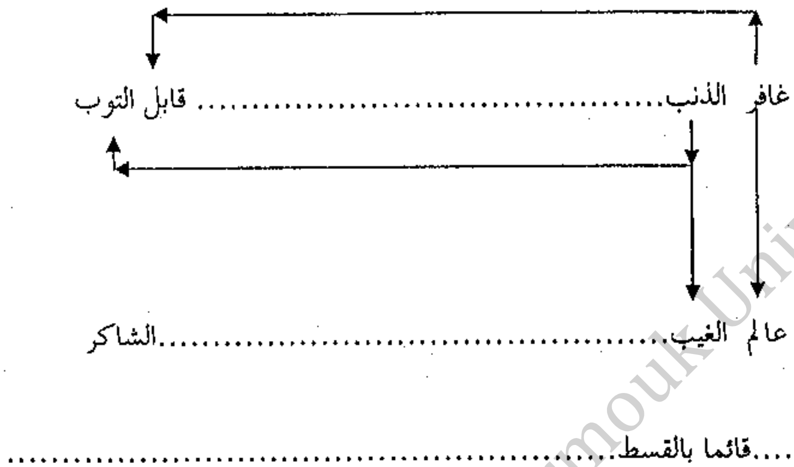
فالشاعر يقيم الإيقاع بالإتيان ببنى صرفيةٍ واحدةٍ وهي وزن (فاعل) ، ويقرنها ببنية (فَعْل)(الذّنب) مضافاً إليها (ال) التعريف، ويمكن توضيح سلسلة العلاقات بين الألفاظ التي تشكّل الإيقاع الصرفي على النحو الآتي :

(فاعل) + (الفَعْل) نحو : غافر الذنب

---

[1]) وحي العبقرية ، ص ١٤٠

[2]) ويبدو هنا تأثر الشاعر بالقرآن الكريم بقوله تعالى : ((غَافِرِ ٱلذَّنۢبِ وَقَابِلِ ٱلتَّوۡبِ شَدِيدِ ٱلۡعِقَابِ ذِي ٱلطَّوۡلِۖ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَۖ إِلَيۡهِ ٱلۡمَصِيرُ ﴿٣﴾))(غافر:٣).



ويبدو الإيقاع هنا متّسقاً تماماً لوجود تطابقٍ في عدد الأصوات المشتركة في قوله : (غافر الذنب) ، و (قابل التوب) ، وهذان متطابقان مع (عالم الغيب)، إضافة إلى وقوعها على بنية صرفية واحدة.

أما في البيت الثاني والثالث فالأمر مختلفٌ قليلاً لعدم وجود التطابق التامّ فيما بين: (عالم الغيب) و(الشاكر) و (قائماً بالقسط) ، لوجود (ال) التعريف في (الشاكر) ، وخلو الألفاظ الأخرى منها ، كذلك تنوين (قائماً) وخلو الألفاظ الأخرى منه.

من ذلك أيضاً قوله[1] :

وأسرار لطف ما حوتها دفاتر *** وأفلاك سعد لـــم تصافح منُجّما

تـــمور بها الخضراء آناً وتارة *** تنوء بها الصحراء جيشاً عرمرما

وفيه تتقابل الألفاظ التالية لتشكل الإيقاع أفقياً:

[1]) وحي العبقرية ، ص ٤٠٢

أسرار ....أفلاك

ثمور... تنوء

الخضراء..الصحراء

ويبدو الإيقاع أوضح فيما بين (الخضراء) و (الصحراء) لوجود تقاطع بين الكلمتين في المقطع (راء).

ومن ذلك قوله ([1]) :

بالعَدْوِ لا بالدعاوي والدعايات * ** بالسطا لا بحـــملات الإذاعات

وبالصواريخ بالأقدار نافذةً ** * لا بالـــصراخ بأعواد الـــمنصات

وبالهجوم على الأعداء في جلد ** * تحت الرصـــاص ونار المدفعيات

والطائرات كأسراب القطا حمماً *** ترمي العدا شرراً كالقصر مختات

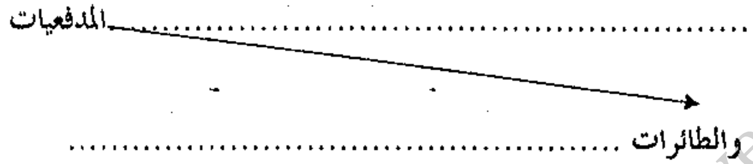
والإيقاعُ يشكّله هنا عناصر صوتية متعددة ، لكن ما يعنينا من الوُجْهةِ الصرفية هو تشاكلُ (الدعايات) و(حملات) و(الإذاعات)، ولا شكّ في أنّ التقارب بين الدعايات و(الإذاعات) أنصع. وكلمة (الإذاعات) أيضاً تشكل إيقاعاً رأسياً مع (المنصات) و(المدفعيات)، ويمكن تصويرُ علاقة هذه الألفاظ على النحو الآتي :

بالعَدْوِ لا بالدعاوي والدعايات *** بالسطا لا بحملات الإذاعات

هذا إضافة إلى ما بين هذه الألفاظ من اشتراك في الأصوات كالعين والدال.

[1]) من نافذة الحياة، ص ٩

وفي البيت الثالث والرابع:

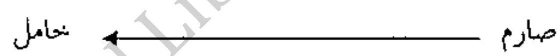


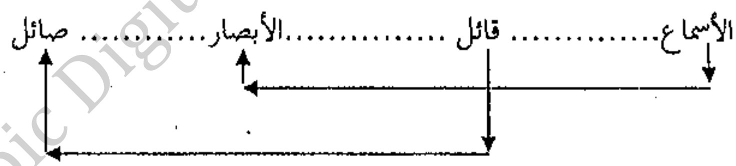
ومنه قوله[1] :

بقلب العدا إن كان للقوم صـــارم *** فيا داعياً لله قف غيــر خامل

لقد صُمَّتِ الأســماع عن كل قائل *** وأُغْمِيَتِ الأبصار عن كل صائل

وفي البيتين السابقين يمكن تمثيل الإيقاع الناتج عن البنية الصرفية على النحو الآتي :





ومن ذلك مثلاً قوله[2] :

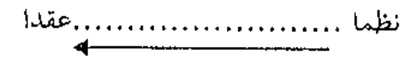
إيه يا سالـــم تلقيت نظماً *** منك كالدر صيغ عقداً لفرقد

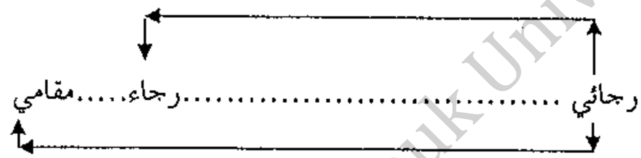
ورجائي في الله خير وحسبيـــ *** ـــه رجاء إذا مقامي تسبلد

[1]) وحي العبقرية ٣٩٨

[2]) المرجع السابق ،ص٣٨٦

وفيه :





منه أيضاً قوله([1]) :

رسول الهدى ما زلت أجلوك مخلصاً *** وأدعوك مشتاقاً وأرجوك مسلما

وأرنوك في قربي وبعدي كأنني *** أرى الله في آياته متكرما

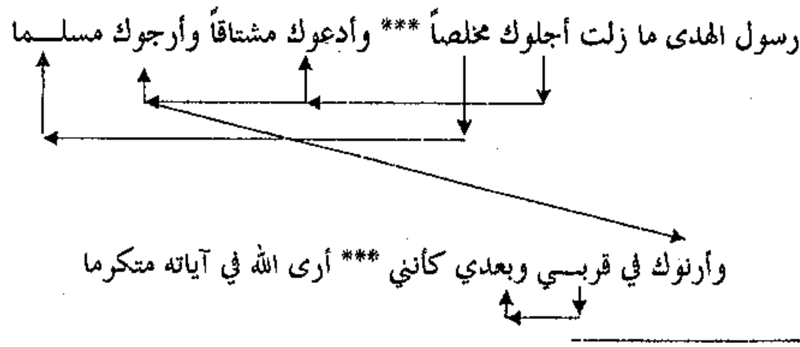
عليك صلاة الله ثم سلامه *** تسوقهما الأرواح مسكاً مختما

وفي الأبيات إيقاعُ علاقاتُ الألفاظ فيه كما يلي:

أجلوك ← أدعوك ← أرجوك

مخلصاً ← مسلماً

قُربي ← بُعدي



[1]) وحي العبقرية ، ٤٠٤

ومنه قوله[1] :

ومكارم وأكارم وصوارم *** ومـعالـم وعوالـــم لـم تـعرف

سالت مآقيها دماً وتأججت ** * أحشاؤها ناراً لفقـــــدك فالطف

لو كان ينفعها البكاء لذوبت *** حبب القلوب مدامعاً لـم تنـزف

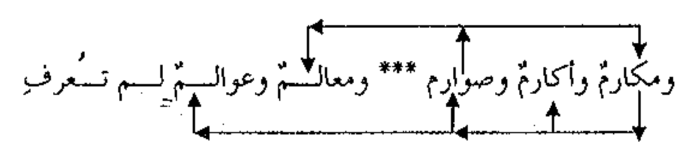
أو كان يجديها العويل لأعولت *** والكون بـين مذرف ومكفكف

ويظهر في الأبيات السابقة إيقاع متعدد المستويات، ويمكن تصويره على النحو التالي :

في صدر البيت :

مكارم .....أكارم ..... صوارم حيث يُلحظ تبادل صوتي بين الميم في مكارم، والهمزة في أكارم ، وتشاكل صوتي مع (صوارم) ، وأوزانها على التوالي : مكارم : مفاعل، أكارم :أفاعل، صوارم :فواعل

وفي عجزه : معالم .....عوالم ، ويظهر التشاكل في مجمل البيت على النحو التالي:



[1]) وحي العبقرية ،ص ٣٩١

ومنه قوله[1] :

ورأيته والكارثاتُ صوارمٌ *** في سرحه والكائناتُ مُتون

ورأيته متطوّراً متــقلّباً *** متــغيّــراً أصباغه التلوين

وفيه إيقاع ناتج عن تشاكل بنى الألفاظ الآتية:

ورأيتُه الكارثاتُ.................................الكائناتُ

ورأيتُه متطوّراً متقلّباً ....متغيّراً

ومن ذلك أيضاً قوله[2] :

مُبجّلاً مُعظّماً تعظيما *** مُصلّياً مُسلّماً تسليما

وفيه إيقاعٌ ناتجٌ عن بنى الألفاظ الآتية، حيث نجدها واقعة على وزن صرفي واحد :

مبجلاً معظما....................................مصلياً مسلماً

تعظيماً ....تسليماً

[1]) وحي العبقرية، ص ٤٠٥

[2]) بين الفقه والأدب، ص ١٧٥

٣- الإيقاع التركيبي :

وهو يعني أن الوحدة المشكّلة للإيقاع أطول من حيث إنها تأتي تركيباً من جملة فأكثر، وليس صوتاً مفرداً يتردد ، وليس بنية صرفية واحدة تتردد أيضاً ، بل تشترك فيه العناصر جميعها من صوت وصرف إضافة إلى طول في التركيب :

ومنه قوله (١):

كأنّهُ وسَيْفَهُ ودِرْعَهُ *** نُورٌ ونارٌ وخطوطُ بـرد

كأنّهُ وطَرْفَهُ ورَأيَهُ *** صاعقةٌ وعارضٌ والمهْدي

كأنّهُ وحَزْمَهُ وعَزْمَهُ *** مَلْكٌ وحصنٌ ومضاء حد

كأنّهُ وأمْرَهُ وحُكْمَهُ *** شمسٌ وأفقٌ ومنارُ رُشْد

كأنّه وعَدْلَهُ وقَهْرَهُ *** طـودٌ وميزانٌ وشدُّ قد

كأنّهُ وجَدَّه وجِـدَّه*** بدرٌ وسعدٌ وخفوق بند

كأنه وشِدَّهُ وهَمَّهُ *** سعدٌ ولحـسٌ وجلالُ قصْد

والإيقاع قائمٌ هنا لا على اللفظة الواحدة من الألفاظ التي تتكرر، بل يقوم على مجمل التركيب ويلحظ تكرار الشاعر للتراكيب بحيث تعطي انسجاماً تامّاً في رنينها في صدور الأبيات، وفيها كلمة (كأنه) لازمةٌ تتكرر فيها جميعاً ، فينضاف إلى الإيقاع عنصرٌ صوتيٌ من جراء تكرار التوليفة المكونة من الكاف والهمزة والنون والهاء.

ويبدو التقابل هنا بالغاً ذروته ، فهو واقع في الاتجاهين الأفقي والرأسي بتناغم كامل ، لذلك يبدو الإيقاع واضحاً بارزاً :

---

١) من نافذة الحياة ، ص ١١

كأنَهُ	وسيفَهُ	ودِرْعَهُ
كأنه	وطرفه	ورأيه
كأنه	وحزمه	وعزْمه
كأنه	وأمره	وحكمه
كأنـــه	وعدْله	وقهره
كأنه	وجدّه	وجِدّه
كأنه	وشده	وهمه

فالسلاسلُ الأفقية منسجمةٌ بشكلٍ كامل مع بعضها ،فهي مكونة من لفظتين على زِنة :

فَعْل أو فِعل + الهاء (ضمير الغائب)، وتتكرر مرتين أفقياً : سيفه ، درعه ، طرفه، رأيه ، وهكذا.

ثم إنها تتقاطع رأسيا بحيث لا فوارق بنائية بين بنى الألفاظ المتقاطعة المتوازية ، فعندما تتكرر هذه البنى بهذا التنظيم المحكم تشكل إيقاعاً يطرق الأذن بوضوح.

ويرى عبد الله الطيب أن هذا التكرار وأشباهه يؤتى به لتقوية "النغمة" ، التي سميت هنا بالإيقاع، يقول : "تأمل هنا تكرار ((وتحسب سلمى لاتزال كعهدها))([1]) فمثل هذا التكرار ليس المراد منه مجرد الخطابة ولكن تقوية النغم أيضاً"([1]).

١) ويقصد ببيتي امرئ القيس : "وتحسب سلمى لا تزال كعهدها بذات الخزامى او على رأس أوعال". ==

فعند النظر في مثل هذا الإيقاع يتبيّن أنّه ناتج من عناصر إيقاعية متعددة أو "نغمات" عدة على حدّ تعبير الطيب ، وهذه العناصر عند الخليلي هي :

١- تكرار كلمة (توليف صوتي)، هي هنا (كأنه) : الكاف والهمزة والنون والهاء.

٢- تكرار بنية صرفية : فَعْل+ هاء، أو فِعل+ هاء، وصوت الهاء الذي هو ضمير يمثل لازمة صوتية أيضاً لأنه يتكرر متصلاً بجميع البنى الصرفية ، ويسهم في توكيد الإيقاع وانتظامه.

٣- تكرار التركيب المؤلف من العنصرين الأول والثاني الآنفين (الصوتي والصرفي)، فالتركيب نفسه هو عبارة عن إيقاع أو نغمة، ولا حاجة للذهاب بعيداً في تقريب مفهومه وتوضيح المقصود ، فالتجربة القرائية لمثل هذه البنية تثبت وجود هذا الإيقاع المتماسك، شديد الانتظام، وأمثلة هذا كثيرة عند الخليلي.

ومن ذلك أيضاً قوله[٢] :

كأنــما إيــمانه وعلــمه ** * صدعٌ وقاموسٌ لمن يهدّي

كأنــما أخلاقه وحلــمه *** نور وناموسٌ ســناه يهدي

كأنــما ثباته وجأشه *** تســمرٌ وجلـــــمدٌ من صلد

كأنــما صولته وطوله *** وقع قضــــــاء وتوالي أيد

كأنــما جرانه وفتكه * ** وثبةُ ضرغــام وقدح زنـد

وتحسب سلمى لا تزال ترى طلا من الوحش أو بيضا بميثاء محلال" . ديوان امرئ القيس،ضبطه مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت،، ط١ ، ١٩٨٣ .ص١٢٣ .

[١]) المرشد إلى فهم أشعار العرب: في الجرس اللفظي، عبد الله الطيب، دار جامعة الخرطوم للنشر، الطبعة الرابعة، ١٩٩١،ج٢ ، ص٦١ .

[٢]) من نافذة الحياة ، ص ١٢

كأنـــما يـــمينه ويـــمنه *** غيث يفيـــض وسلامُ بـــرد

كأنـــما صرختهُ وسيفهُ *** إذا سطـــا بـــرقٌ هفاَ في رعدْ

وفي النص السابق تظهر اللازمة الصوتية (كأنما)، في بدايات الأبيات ، ثم ألفاظ متّحدة في أوزانها ، مثل : (علمه وحلمه)، أو متقاربة في وقعها مثل :(إيمانه، أخلاقه)، (وصولته ،وجرأته).

كأنـــما	إيـــمانه	وعلـــمه
كأنـــما	أخلاقه	وحلـــمه
كأنـــما	ثباته	وجأشه
كأنـــما	صولته	وطوله
كأنـــما	جرأته	وفتكه
كأنـــما	يـــمينه	ويـــمنه

وعناصر الإيقاع هي عينها التي وردت سابقاً، إنْ من الناحية الصوتية وإنْ من الصرفية ، ومجموعها هو الناحية التركيبية، والإيقاع التركيبي هو نظير الإيقاع الواقع في اللفظة ذات الأصوات المتناغمة نحو كلمة (سلسبيل) مثلاً ، وهي كلمة ذات إيقاع لأن فيها أصواتاً تتكرر كالسين واللام ، وإنما جاء تشبيه الإيقاع التركيبي بمثل هذه الكلمة من جهة أن الكلمة هي وحدة واحدة ينتج عنها إيقاع ، والتركيب كذلك من جهة الإيقاع، فهو وحدة واحدة في مثل هذه الأمثلة من شعر الخليلي.

ومن الإيقاع الناتج عن التركيب قوله ([1]) :

أخي الفدائيّ إلى الأرض التي *** كانت مهاد جدّك السمجد

أخي الفدائي إلى الترب الذي *** مشى المسيح فوقه عن زهد

أخي الفدائي إلى البيت الذي *** خلّفه أبوك قبل الطرد

أخي الفدائي إلى مدينة الـ*** قدس مناخ الرسل أهل الأيدي

أخي الفدائي إلى القدس إلى *** مئذنة الأقصى بذاك المهد

أخي الفدائي إلى صخرته *** فكلّ مشهدٍ بذاك العهد

أخي الفدائي إلى سلاسل *** من هجمات ركزت عن عمد

أخي الفدائي إلى صهيون في *** خدمتها لكن بشق لحد

عند تتبع الإيقاع في الأبيات السابقة يتبيّن أنّه أقل رنيناً أو وضوحاً من الذي مرّ في النصين السابقين، ولعل السبب في ذلك هو كون البنية المشكّلة له ليست على درجة عالية من التطابق في عناصرها، إذ إن التركيب المكرر هنا هو " أخي الفدائي إلى"، وهو يولد إيقاعاً ما ، إلا أن بقية الألفاظ التي تلي التركيب المكرر ليست على درجة عالية من التطابق في أوزانها، مع وجود تطابق بين عددٍ قليلٍ منها مثل:

أخي الفدائيّ إلى الأرض التي

أخي الفدائي إلى الترب الذي

وبعضها يتقارب مثل :

أخي الفدائي إلى الترب الذي

---

[1]) من نافذة الحياة ، ص ١٣

أخي الفدائي إلى البـــيت الذي

وكذلك في :

أخـــــي الفدائي إلى صخرته

أخـــي الفدائي إلى سلاسل

أخـــي الفدائي إلى صهيون في

فوجودُ فارقٍ بين لفظ (التُرْب) و لفظ (البيت) نقضَ انتظامَ الإيقاع ، بينما نجده منتظماً انتظاماً يقترب من الكمال وإن لم يكن كذلك في قوله :

أخي الفدائيّ إلى الأرض التي

أخي الفدائي إلى الترب الذي

ومن الإيقاع التركيبي المنتظم قوله (1) :

إن كنت سكنت إلى رهب *** فالشعب عليك يبدده

أو كنت سكنت إلى رغب *** تؤتيه فشعبك مورده

وفيه تطابق وانتظام في الإيقاع حيث صدور الأبيات متساوية ، مع استبدال (إن) بـــ(أو) ،واستبدال (رهب) بـــ(رغب).

إن كنت سكنت إلى رهب

أو كنت سكنت إلى رغبٍ

(1) من نافذة الحياة، ص ١٧

ومنه قوله (١) :

بني وطني حقاً عليّ إخاؤكم *** إذا ما الـــمنايا أمعنت في البواسل

بني وطني حقاً علي ولاؤكم *** وللسيف في الأحـــشاء لذة آكل

حيث استبدال (إخاؤكم) بـــ(ولاؤكم)، وعليه يتشكل الإيقاع في التركيب كلّه بعد تشكّله في الأصوات والألفاظ.

وبالنظر من زاوية أخرى للإيقاع ، وهي اعتماد طول الوحدة التي تشكل الإيقاع في التقسيم لا ماهيتها ، يمكن وضع القسمة على النحو الآتي :

١- إيقاع يتشكل من وحدات قصيرة (الأصوات): وهو ما مرّ آنفاً تحت عنوان الإيقاع الصوتي الفونيمي المفرد.

٢- إيقاع يتشكل من وحدات متوسطة (بنية الكلمة) : وهو ما مرّ تحت عنوان الإيقاع الصرفي.

٣- إيقاع يتشكل من وحدات طويلة (التركيب): وهو ما مرّ تحت عنوان الإيقاع التركيبي.

---

[1]) وحي العبقرية، ص ٣٩٩

رابعاً: العدولُ الصوتيّ :

والعدولُ سلوكٌ عامّ يقع في مستويات اللغة كلّها، وهو انحرافٌ عن المألوف ([1]) في البنى الصوتية، فإنْ كان معنى المألوف هو الفصيح المشهور فإنّه يمكن تسجيل حالات من العدول، وهي:

١- عدولٌ من الضاد إلى الظاء :

قال الخليلي في قصيدة عنوانها (الدهر الفظّ) ([2]):

ما لهذا الدهر فـــظاً *** قاسي القلب غليظا

كلما رقت قلوب *** للرضا بات مغيظـــا

وإذا ما نال حرٌ *** منيـــــة فاظ فيوظا([3])

وإذا ما شاء شـــاؤاً * * * قاظ بالحقد قيوظا

يقتـــفيه الدهرُ عـــونا *** ويوافيه وشيظا([4])

ويلاقي الدهر قرنا *** ثم يلقـــيه جفيظا([5])

وسعى فيها ملظا *** يبعث الحرب عظوظا

---

[1]) انظر:عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح ، ط٤ ، الكويت،١٩٩٣ ، ص ٣٠١ .

٢) ديوان فارس الضاد ، ص ٤٣١

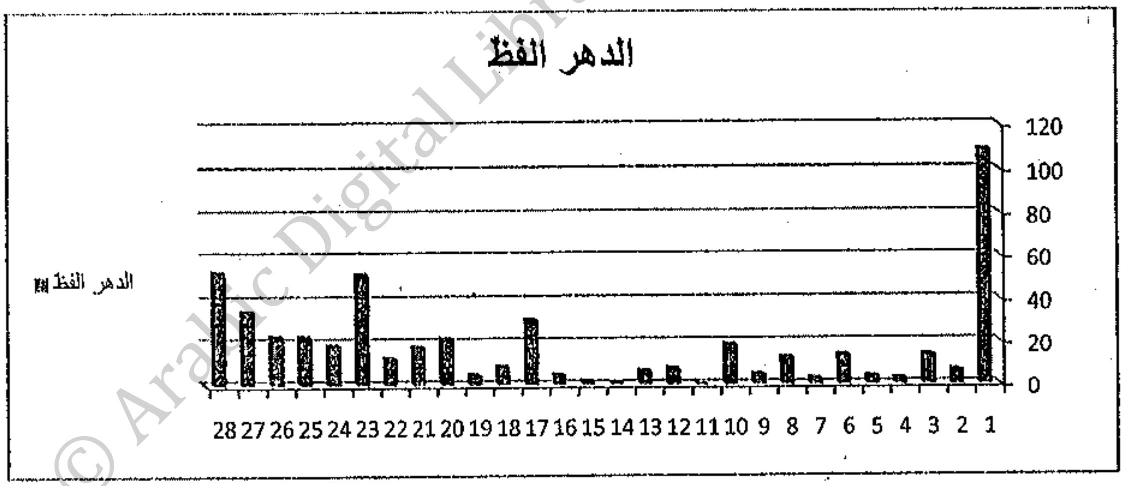
[3]) " فاظ الرجلُ وفي المحكم فاظَ فَيْظاً وفُيوظاً وفَيْظُوظةً وفَيَظاناً وفَيْظاناً الأخيرة عن اللحياني مات ، قال رؤبة : والأَزْدُ أَمسَى شِلْوُهُم لُفاظا لا يَدْفِنُون منهمُ مَن فاظا إن مات في مَصيفِه أو قاظا أي من كثرةِ القَتْلى".لسان العرب،مادة : فيظ.

[4]) "وشَظَ الفأسَ والقَعْبَ وَشْظاً شَدَّ فُرْجةَ خُرْبَتها بعُود ونحوه يُضَيِّقُها به واسم ذلك العود الوَشِيظةُ والوَشِيظةُ قِطعة عظم تكون زيادة في العظم الصَّمِيم". لسان العرب، مادة: وشظ

[5]) "جفظ اجْفَأَظَّتِ الجِيفة إذا انتفخت". لسان العرب، مادة : جفظ.

والعدول في قوله : عَظوظاً ، والأصل :عَضوضاً ، ففي لسان العرب :" وعظَّه الزمانُ لغة في عضَّه ويقال عَظَّ فلان فلاناً بالأرض إذا ألزَقَه بها فهو مَعظُوظ بالأرض "([1]). فقوله: لغة، يدل على أن هذا الاستعمال من قبيل اللهجة ، ولا يصل للفصيح من حيث الانتشار .

وقد عدل الشاعر هذا العدول لأمرين ، الأول : هو مناسبة القافية الظائية ، والثاني هو العدول بالصوت ليكون أقرب إلى الفظاظة التي يريد التعبير عنها ونسبتها إلى الدهر، لما في الدهر من مصاعب ومتاعب ، ويدعم هذا أيضاً النظر في البنية الصوتية للألفاظ التي تتجسد فيها هذه الفظاظة من تكثير لاستعمال صوت الظاء، على أن إحصاء هذا الصوت في دواوين الخليلي يبين ندرته قياساً إلى غيره من الأصوات لا سيما اللام والميم ، والنظر في الرسم الآتي يبين ذلك :

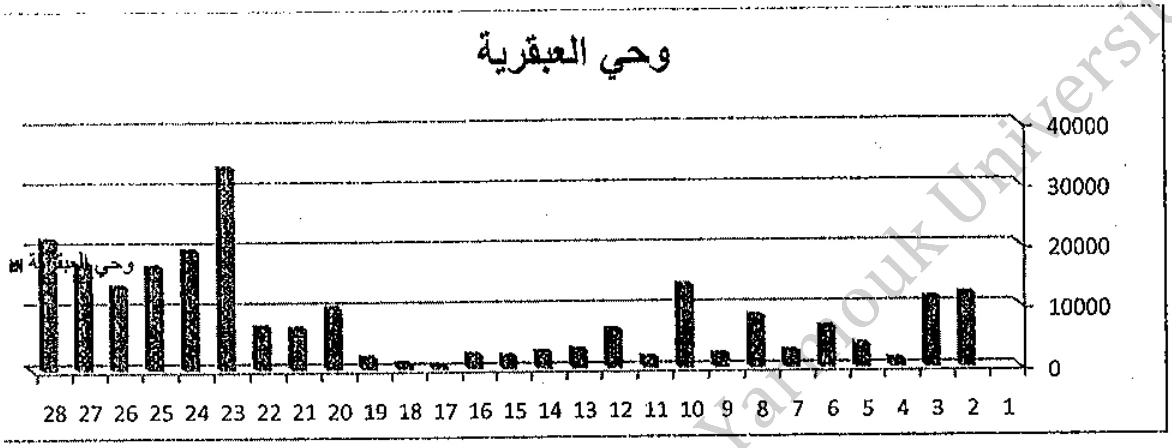


- ١ (الفتحة الطويلة) ، ٢- ب ، ٣- ت ،٤-ث ، ٥-ج، ٦- ح، ٧- خ، ٨- د ، ٩- ذ، ١٠- ر، ١١- ز ، ١٢- س ، ١٣- ش ،١٤- ص، ١٥- ض ، ١٦- ط ،١٧- ظ ،١٨-ع ، ١٩- غ ، ٢٠- ف ، ٢١- ق، ٢٢- ك ، ٢٣- ل ، ٢٤- م ، ٢٥- ن ، ٢٦- هـ ، ٢٧- و (الضمة الطويلة) ،٢٨- ياء (الكسرة الطويلة).

ففي هذا الرسم يظهر اعتناء الشاعر بترديد صوت الظاء ، وهو العمود رقم (١٧)، إذ بلغ عدد مرات تكراره في هذه القصيدة (٣١) مرةً ، وإذا نظرنا إلى تكراره بشكل عام في ديوان (وحي العبقرية) مثلاً فسيظهر أن

[1] لسان العرب، مادة عظظ .

صوت الظاء أقل الأصوات تكراراً بينما حضوره في قصيدة (الدهر الفظ) فاق تكراره الطبيعي ، انظر العمود رقم (١٧) .



١- ا (الفتحة الطويلة) ، ٢- ب ، ٣- ت ،٤-ث ، ٥-ج، ٦- ح، ٧- خ، ٨- د ، ٩- ذ، ١٠- ر، ١١- ز ، ١٢- س ، ١٣- ش ،١٤- ص، ١٥- ض ، ١٦- ط ،١٧- ظ ،١٨-ع ، ١٩- غ ، ٢٠- ف ، ٢١- ق، ٢٢- ك ، ٢٣- ل ، ٢٤- م ، ٢٥- ن ، ٢٦- هـ ، ٢٧- و (الضمة الطويلة) ،٢٨- ياء (الكسرة الطويلة).

يوضح العمود رقم (١٧) تكرار صوت الظاء في ديوان (وحي العبقرية) ، وبالنظر إلى هذا الرسم يمكننا القول إن هذا الصوت هو الأقل حظاً من الترديد في اللغة بعامة ، .ويؤازر هذا التوجّه أيضاً الرسومُ الأخرى لدواوين الخليلي ([١]) ، إذ تفيد بأن الظاء هو أقل الأصوات ترديداً.

ويتكرر صوت الظاء في (الدهر الفظّ) بحيث يشكّل نسبة (٩٦. %) ستة وتسعين في المئة ، من أصوات القصيدة الصامتة البالغ عددها (٣٢١) صوتاً ، وهذه النسبة تتقارب مع نسبة انتشار اللام في هذه القصيدة الذي تكرر (٥٣) مرة ، إذ إنه يشكل (١%) من الأصوات الصامتة ،وهي نسبة كبيرة لصالح الظاء في هذا النص.

٢- قصر الممدود : وهو منتشر عند الخليلي كما هو معروفٌ ومنتشرٌ عند كثيرٍ من الشعراء ، وقصرُ الممدود لا يُعدُّ مميزاً أسلوبياً لأحد بقدر ما يعدّ من السلوكيات اللغوية المعتادة في الشعر ([١]).

[١]) انظر الرسوم في الصفحات : ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، من هذا البحث.

فمنه ما جاء من أجل التوافق الصوتي في خواتيم الأبيات نحو قوله :

قطعت هذه الأجوا   همسات النجوى ([2])

فقد حذف الهمزة من آخر (الأجوا) في آخر الصدر، فأصلها (الأجواء)، وذلك لمناسبة الصوت الذي تنتهي به كلمة (النجوى)، في آخر العجز.

وقوله :

يا أعدل الناس وأقواهمْ قَضاً يا أيُها الفاروقُ([3])

كذلك قصر (الوفاء) و (الفضاء) في قوله :

وعلا يحلق فوق أجنحة الوفـــا   طوع الخيال على فضـا الأقمار([4])

وفي قوله :

سليمان إن نفقدك نفقـد أخا وفا   أمينا لسـر الخل غيـر مذيـع([5])

و(الفضاء) كذلك في قوله :

أنوء بأعـــباء يـنوء بها الفضا   فيعجز عنها في فضا الأفـق أنجم([6])

---

[1]) وهو من ضرورات الشعر، يقول السيرافي :" اعلم أن الشاعر يحذف ما لايجوز حذفه في الكلام لتقويم الشعر كما يزيد لتقويمه"، أبو سعيد السيرافي، ضرورة الشعر، تحقيق رمضان عبد التواب ، دار النهضة ، بيروت، ط١ ، ١٩٨٥ .وانظر فيه أيضا الصفحات ٣٣ وما بعدها. منه عند الخليلي حذف الهمزة من كلمة (دماء) في قوله : "شفيعـــها دمـــاها   إلى الـــذي أدمـــاها". فارس الضاد، ص ٤٨٩ .

[2]) وحي العبقرية، ص ٤٠٣

[3]) على ركاب الجمهور، ص ٧٣ .

[4]) وحي العبقرية، ص٣٠٣ .

[5]) المرجع السابق ، ص ٤٩٢ .

[6]) فارس الضاد، ص ٤٠٣ .

وقوله :

يضيق فضا الأكوان عن شرح بعضه   وكل لسان كلّ بل ظل مقحما([1])

وقصر كلمة (نداء) في قوله :

وأما ندا نوح لـمولاه أنه   سوى من عموم اللفظ فهم أتى به[2]

ولا يعدو غرضُ القصر هنا المحافظةَ على الوزن العروضي للبيت الشعري.

٣ – استعمال الألفاظ التي يقع في بنيتها الصوتية تكرار أصوات محددة .

من ذلك قوله :

دعيني فإني بالـمعالي متيـم   ينازعني قلب إليها غَشَـمْشَـم ([3])

وفيه كلمة (غشمشم) ، حيث تكرار صوت الشين والميم: غَ ، شَمْ ، شَم.

ومن ذلك أيضاً قوله :

يصول فيصلي الحرب منه غَشَـمْشَـم   ويخطب فيها والـمهند يسرسـم([4])

وقوله :

فلـم أر فيـه غيـر قلب معـذب   تـعثر بالأيام منه غشـمشـم([5])

---

[1]) فارس الضاد، ص ٥٢٥ .

[2]) المرجع السابق، ص ٢٤ .

[3]) وحي العبقرية، ص ٥٨٠ . "والغَشَمْشَمُ الجريء الماضي، وقيل : الغَشَمْشَمُ والمِغْشَمُ من الرجال الذي يَرْكَبُ رأسَه لا يَثْنيه شيء".لسان العرب، مادة :غشم.

[4]) فارس الضاد ، ص ٩٤

[5]) المرجع السابق ، ص١٦١

وكلمة (عسعس)([1]) ، وتتألف الكلمة من مقطعين: عَسْ، عَس :

عرسوا حين عَسْعَس الليل واشتا ... ق إلى الخل كل خل نزيه([2])

عَسْعَسَ الليل واستهام الطروب ... وسرى النجم والظلام رهيب([3])

وقوله :

أيدمغ ما قدمتما من ثنائه ... ظلام هجاء بات وهو معسعس([4])

وقوله:

تنور آي الله والليل عسعسا ... فقام ابنه يدعو بها متلبسا([5])

وكلمة (مَعْمَعان)([6]):

فيا ليتني أسرجت خيلي لحربها ... وأقحمتها والمعمعان مهول([7])

وقوله :

لقد شب في معمعان الوغى ... فعاش غيورا يصون الحريم([1])

---

[1]) "عَسْعَسَ الذئبُ طاف بالليل ، وقيل : إن هذا الاسم يقع على كل السباع إذا طَلَبَ الصيد بالليل، وقيل : هو الذي لا يَتَقارّ ،أنشد ابن الأعرابي : مُقْلِقَةٌ للمُسْتَنبِح العَسْعاسْ يعني الذئب يَسْتَنبِحُ الذئاب ،أي يستعويها وقد تَعَسْعَسَ ،والتَّعَسْعُسُ طلب الصيد بالليل، وقيل: العَسْعاسُ الخفيف من كل شيء ،وعَسْعَسَ الليلُ عَسْعَسَةً أقبل بظلامه". لسان العرب ، مادة عسس.

[2]) فارس الضاد ، ص ١٦٨

[3]) المرجع السابق ، ص ٤٧٣ .

[4])وحي العبقرية ، ص ٥٣٧

[5]) فارس الضاد ،ص ١٠٦

[6]) ويقال للحرب مَعْمَعَةٌ وله معنيان أحدهما صوت المُقاتلةِ والثاني استِعارُ نارِها. لسان العرب ، مادة : معع.

[7]) فارس الضاد ، ص١٣٧

يتحدى رسائل الشوق في اللطـــ ـــف ويحدو أعنة الـــمَعْمَعانِ[1]

ومن ذلك كلمة (زقزق) :

وما حن مشتاق إلى أوج داره وما زقزقت بـــين الغصون العصافر[2]

وقوله:

وشداك زقزقة وزد ت غناءه لحناً رخيـــما[3]

ومنه كلمة (هلول) و(هاليل) ، وفيهما تكرار لصوت اللام .

يقول :

وللبهاليل في هلولهم ســـمة تبدو عليها إشارات بعزمهم[4]

وفي كلمة (صهصلق) في البيت الآتي حيث تكرار لصوت الصاد :

ولا لـــناها وقد صاح الأجش بها تخال في الأفـــق منه الصوت صهصلقا[5]

وهذا النمط الأخير هو الأقرب من بين أنماط العدول الصوتي إلى أن يكون ملمحاً بارزاً للخليلي فيما يندرج تحت باب العدول، فإنّ قصر الممدود أو مدّ المقصور، أو تخفيف المشدّد وغير ذلك هي أقرب في باب الشعر إلى أن تكون ضرورات لا ملامح أسلوبية في البنى الصوتية.

---

[1] فارس الضاد ، ص ١٨٦ .

[2] بين الفقه والأدب، ص ٤٩ .

[3] وحي العبقرية ، ص ٣١٣

[4] ديوان الوحدة ، ص ١٥٩

[5] في لسان العرب، مادة صهصلق :" (صهصلق) صوت صَهْصَلِقٌ أي شديد، وأنشد: قد شَيَّبَتْ رأسي بصَوْتٍ صَهْصَلِقْ، ورجل صَهْصَلِقُ الصوتِ : شديدُه، وامرأة صَهصِلقٌ وصَهْصَلِقٌ: شديدة الصوت صَخّابة".

الفَصْلُ الثّـــانِي

الـــمُسْتَوى التَّـــرْكِيبي

١- طول الجملة وقصرها

٢- التـكــــــرار

٣- الـتـــــوازي

٤- الإحـــالـــــة

٥- التقـــديم و التأخـــير

٦- الوصل والـــفصـــل

وهذا المستوى على قدرٍ كبير من الأهمية لأنه يرتقي بالدرس من الصوت الذي هو الوحدة الأولية التي تتشكل منها الألفاظ إلى وحدة أكبر وهي الجملة ، التي بضمّها إلى الأخرى يتشكل بناء النص اللغوي، لذلك تدرس الجملة ضمن سياقها وسياق النص عامة ، من جهة أنها مكوّنة من مجموعة من العناصر النحوية المرتبطة بعلاقات يكفلها نظام اللغة ، وقوالب يحددها هذا النظام([1])، إذ يتيح نوعاً من إمكانية ربط هذه العناصر النحوية على أنحاء متباينة بحيث يجوز التقديم والتأخير والحذف والتناوب بين الحروف العاملة وغير ذلك مما يسمى في باب الأسلوبية بالانزياح التركيبي([2]) أو الانحراف عن المألوف([3]) .

تهدف دراسة التركيب في هذا المستوى إلى الوقوف على أمرين ؛ الأول: هو علاقة عناصر الجملة ببعضها وعلاقتها ببنية النص ، والثاني : استخلاص سمة أسلوبية للشاعر، وهذان الغرضان يقومان على افتراض أن الشاعر يعبر عن معنىً محددٍ باختيار التركيب الأنسب له من وجهة نظره ، أي بما يلائم هذا المعنى تماما ، و"أسلوب" الشاعر في ذلك يكمُن في اختيار البنية السطحية للبنية العميقة الكامنة عنده ، وفي عملية الاختيار هذه يخرج أسلوب الشاعر إلى السطح بحيث يمكن للمتلقي الوقوف عليه.

فالجملة في حدّ ذاتها هي منطلق الدرس الأسلوبي في هذا الفصل ، مع كونها في الأصل ميداناً للدرس اللغوي النحوي ، يقول لطفي عبد البديع في وصفه لجهود (سبتزر) في حقل الأسلوبية :" فقد وطّأ سبل الأسلوبية الأدبية بما رامه من بحث في الخصائص الأسلوبية للعمل الأدبي والجمع بين دراسة اللغة والأدب خلافاً للمعهود من

---

١) ويدخل مفهوم "البنائية" ضمن هذا المفهوم للنظام ، الذي ساهم علم اللغة الحديث في إرساء قواعده، يقول صلاح فضل:" وقد لعب علم اللغة دورا حاسما في تحديد هذا المفهوم عندما انتهى إلى أنه لا يمكن تحديد أي عنصر منفصل إلا بعلاقته الخلافية مع العناصر الأخرى". نظرية البنائية في النقد الأدبي،دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧ ،ط٢ ، ص ١٧٨ .

٢) ومن الأغراض الفنية للانزياح إضافة إلى أنه سمة أسلوبية للمبدع أن:"الانزياح عن المألوف لا يسعى إلى تقويض عالم الألفة فحسب، بل هو يقوم أيضاً ببناء عالم آخر مقابل، له ملامح خاصة وعلاقات متميزة تكتسب مشروعيتها من انتمائها إلى عالم غير عالم الواقع.". لؤي علي خليل، حوليات كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الحولية السادسة والعشرون. ديسمبر ٢٠٠٥ ، ص١٩.

٣) والعمدة في اعتبار الانزياح كما هو مقرر عند الأسلوبيين هو أصل التركيب من ناحية القياس اللغوي ، فمجرد الحذف مثلاً يُعد انزياحاً ، لأنهم يقرنون الانزياح بـ(الأصل) والمقصود به قواعد اللغة، انظر: محمد كريم الكواز، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من إبريل، ليبيا، ١٤٢٦ هـ، ص ٩١ .

الفصل بينهما وهو ما لا يقرّه ،وإنما تأتّى له ذلك لأنه – كما قيل-يضع نفسه في قلب العمل الأدبي ثمّ يلتمس مفاتحه في أصالة الصورة اللغوية والأسلوب " ([1]).

ويُنظر إلى الجملة من جهتين ؛ الأولى : من حيث طبيعة ركنيها : المسند والمسند إليه، وطبيعة هذين الركنين ستفضي إلى تحديد نوع الجملة أاسمية هي أو فعلية ، وهذا سيؤدي بالدراسة إلى محاولة الوقوف على نمطية استعمال الشاعر للجملة الاسمية أو الفعلية والسياقات التي كثر فيها أحد هذين النمطين.

والثالية : ما جاء في الجملة من متعلقات (ما كان غير عُمدة) كالجار والمجرور والمفعول به والحال ، إذ ينظر في علاقة هذه المتعلقات بالعمدتين من حيث التقديم والتأخير أو مواقع هذه المتعلقات من الجملة بوجه عام، وما يترتب على مواقعها من أثر في تشكيل البنية التركيبية للجلمة.

وعلى ذلك فإن لطول الجملة وقصرها دوراً في تحديد النمط النحوي لها وما فيها من متعلقات كي يكون باباً للحديث عن العمدتين وطبيعتهما وما تعلق بهما من ألفاظ.

[1]) لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب،بحث في فلسفة اللغة والإسطيقا، مكتبة النهضة المصرية ،ط١، ١٩٧٠ ،ص ١٠٣ .

أولاً : طول الجملة وقصرها:

إن ثنائية الطول والقصر في الجملة ترتبط بثنائية أخرى هي بساطة الجملة أو تركُّبها (تعقيدها) ، وهذا التعقيد يعني كثرة العناصر المتعلقة بعُمدتي الجملة أو بأحدهما، ثم تشابك العلاقات النحوية في الجملة ، لذلك فإن الجملة البسيطة تنحو إلى أن تكون قليلة العناصر قصيرة مع تمام الفائدة ، والجملة الطويلة هي التي تكثر العناصر فيها غير العمدتين ، والقيمة الحقيقية للدراسة تقع في استخلاص الكيفية التي نظم عليها الخليلي جمله لا في رصد الجمل الاسمية والفعلية في الدواوين، لأنه لا مناص له من استعمال هذين النمطين ، وإلا فإن أحداً لن يأتي بنوع ثالث من الجمل بأن يكون لا باسمي ولا بفعلي ، وفيما يلي وصف للمنحى الأسلوبي الملحوظ في نظمه للتراكيب وتعليق بعضها ببعض، إذ يمكن تصنيف أنواع الجمل تحت الضربين الآتيين :

١- الجمل المتعاقبة :

وهي جمل قصيرة متتالية تخلو من رابط ظاهر أحياناً[1] ، أو قد ترتبط بالواو أو بالفاء ، ومفهومها أن الجملة اللاحقة لا تكون امتداداً للسابقة ، فإنها لا تكون جملة حال أو نعت أو جواب شرط أو جواب طلب أو قسم، أي إنها جملة تؤسس لمضمون جديد، لا تعلق لها بالسابقة، إلا أن تكون مرتبطة معها في الرابط الدلالي العام للسياق ، فإن هذه الجمل متعلقة بعنصر يجمع بينها ، هو بمنزلة مركز[2] الدائرة من المحيط .

ومن ذلك الأبيات الآتية ([3]) :

١- كأنّه الياقوتُ والمرجـــــانُ *** كأنه اللؤلؤ والجمانُ

٢- كأنّه في الصبغة الجـــــمالُ *** كأنه في الرفعةِ الجلالُ

٣- كأنه في وسعه القامــــــوس *** كأنه في نوره الناموس

---

[1]) وهو مفهوم "الفصل " اعتمادا على أنه يقع نتيجة لغياب حرف العطف أو الاستئناف.

[2]) وقد يسمى "بؤرة" في دراسات نحو النص، وتسمى العلاقات بين البؤرة وهذه الجمل بتسميات مختلفة تبعا لنوع العلاقة ، كالحمل والإسناد والتوضيح والوصف والصلة. انظر : نحو النص ، عمر أبو خرمة ، عالم الكتب الحديث ، إربد – الأردن،٢٠٠٤ ،ص ١٢- ١٤٤ .

[3]) بين الفقه والأدب ، ص ١٧٥ .

٤- كأنه السيادة القعــــــساء *** كأنه الدائرة العلياء([1])

٥- كأنه الطريقة الســـــــواء *** كأنه الحقيقة البـــيضاء

٦- كأنه الفردوس في بهائه *** يفض ختم المسك عن زكائه

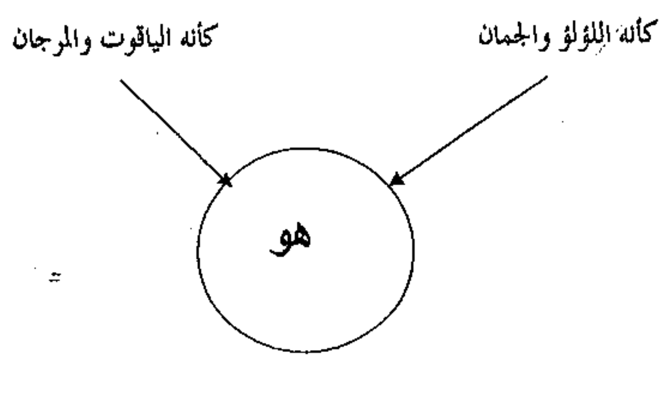
في البيت الأول يبدو التركيب مجزأً إلى وحدات تلعب الجملة فيها دور اللبنة التي لها حدود ظاهرة بسيطة غير مركبة، تقوم على استخدام (كأن) لإفادة التشبيه، وهي تشكل جملة قصيرة من اسمها وخبرها، ومعطوف على خبرها:

- كأن+اسمها + خبرها + معطوف :

كأنه الياقوت والمرجان([2])

كأنه اللؤلؤ والجمان

وتدور الجملتان حول (هو) الضمير المفهوم من الهاء المتصل بالحرف (كأن) ، بحيث يمكن تصوير العلاقة كما يأتي :



[1]) "وعِزَّةٌ قَعْساء ثابتة، قال والعِزَّة القَعْساء لِلأَعَزّ ، ورجل أَقْعَس ثابت عزيزٌ مَنِيع" . لسان العرب، مادة قعس.

[2]) يبدو هنا تأثر الشاعر بالقرآن الكريم، فمثل هذه الأسلوب جاء في سورة الرحمن في قوله تعالى "(كَأَنَّهُنَّ ٱلْيَاقُوتُ وَٱلْمَرْجَانُ ﴿٥٨﴾ الرحمن: ٥٨ .

وصورة التركيب في البيت الأول والثاني من النص السابق هي :

- كأن+اسمها + خبرها + معطوف

كأنه الياقوت والمرجان *** كأنه اللؤلؤ والجمان

الحرف الناسخ	اسمه	خبره	معطوف
كأن	الضمير المتصل (الهاء)	الياقوت	والمرجان
كأن	الضمير المتصل (الهاء)	اللؤلؤ	والجمان

وفي مجموعة الأبيات من الثاني إلى الخامس يقع التركيب في صورة :

- كأن + اسمه + جار ومجرور + خبر كأن ، وهو قوله :

الحرف الناسخ	اسمه	جار ومجرور	خبره
كأن	الضمير المتصل (الهاء)	في الصبغة	الجمالُ
كأن	الضمير المتصل (الهاء)	في الرفعة	الجلالُ
كأن	الضمير المتصل (الهاء)	في وسعه	القاموسُ
كأن	الضمير المتصل (الهاء)	في نوره	الناموسُ

- أو في صورة : كأن + اسمه + خبره + نعت .

يقول الخليلي :

كأنّه السّيادةُ القَـعْساء *** كأنه الدّائـرةُ العليـاءُ

كأنّه الطـريقةُ السواء *** كأنه الحقيقةُ البـيضاءُ

الحرف الناسخ	اسمه	خبره	نعت
كأن	الضمير (الهاء)	السيادةُ	القَعْساءُ
كأن	الضمير (الهاء)	الدائرةُ	العلياءُ
كأن	الضمير (الهاء)	الطريقةُ	السوداءُ
كأن	الضمير (الهاء)	الحقيقةُ	البيضاءُ

وتتشابه الأبيات التالية في تركيبها النحوي مع الأبيات السابقة، وتتعاقب جملها القصيرة كما تعاقبت جمل المجموعة السابقة ، يقول الخليلي ([1]) :

كالصبا كاللطف كالورد الأميـــر *** في الرياحينِ

كالسنا كالشـــمس كالبدر الـــمنيـــر *** كالعناوين *** فوق أسطار السلاّم

إذ لياليك كأنفاس الصَّبا *** في تماليها

وإذا الصبحُ كأزهار الرُّبا *** حول جانيها

وفي ذلك تتعاقب الجمل واحدة إثر الأخرى :

كالصبا ، وهو خبر ولمبتدأ محذوف تقديره:(هو) يعود على (زمان الوصل) الذي ورد ذكره في البيت الذي سبقه، وهو مقدّر في جميع الجمل التالية لهذه الجملة.

كاللطف

كالورد الأمير في الرياحين

كالسنا

كالبدر

كالعناوين

---

[1]) وحي العبقرية، ص ٤٩٨

إذ لا تعلّق لإحدها بالأخرى في الظاهر، إلا أنها جميعا تتعلق وترتبط دلالياً برباط وثيق يقتضيه النص عامة.

ومن ذلك قول الخليلي([1]):

كـــأنه البدر في أبهى غِلالـــته

كأنه السعد في أقوى دلالـــته

– ومن الجمل المتعاقبة المرتبطة بالواو قوله ([2]):

الدهر مزلقةٌ والعيش تخيـــيل *** والحتف جذ وللآمال تضليل

والبيت من قصيدة في الرثاء، وفيه الجمل القصيرة الآتية :الدهر مزلقة، ثم يعطف عليها جملة : العيش تخييل، ثم يأتي بجملة : الحتف جذ ، وتأتي آخراً جملة : للآمال تضليل.

ومن ذلك قوله ([3]) :

فالبعض قال داهنوا *** على جمـــيع الشعب

لأن من خار يَهُنْ *** ومـــن يداهن يسلب

والبعض قال فـــتنوا *** بشــــادنٍ محبب

والبعض قال اخلدوا *** بشـــهرة ومنصب

والبعض قال ضعفوا *** مـــقـــالة مؤنب

وأن من يضعف *** والضعف شر مركب

---

[1]) المجتليات ، ص١٢٥ .

[2]) وحي العبقرية، ص ٤٩٨ .

[3] المرجع السابق ص ١٢٠

والبعض قال خدعوا *** والخدع شر سبب

يأتي الشاعر هنا بتراكيب متشابه من حيث البنية النحوية ، وتتكون الجمل فيها من اللازمة (البعض) :

البعض قال داهنوا

والبعض قال فـــتنوا

والبعض قال اخذوا

والبعض قال ضعفوا

والبعض قال خدعوا

ومنه أيضاً[1] :

جيل الإبا والغيرة العرباء بل *** جيل الكرامة كابراً عن كابر

جيل العروبة والنبوة تممت *** أخـــــلاقه وجلاله عن ناصر

جيل بغيرته وفضل إبائه *** يـــــعلو السما لا بالجمال الباهر

وفيه الجمل الآتية متمايزة في بداياتها ونهاياتها:

جيلُ الإبا...(خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هذا))

جيلُ الكرامةِ كابراً عن كابر... (خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هذا))

جيلُ العروبةِ والنبوةِ... (خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هذا))

[1]) بين الفقه والأدب ، ص ١٨٠

ومنه أيضاً[1] :

ما إن تلذذ بالســـــفور لغيده ** مــتعرضاً بجمالهن لــعاهر

لكنه ضرب الحجاب صيانة *** للحسن عن لمسات وهــم عابر

ومضى يغار على الحريم فلا اشتهى *** نفس هناك ولا تلذذ ناظر

وبنى الخدور على البدور فلا يد *** تسدنو ولا أمل ولــو لمغامر

واشتاق لكن للخيال فهام في ** أحلامــه عن وجنــــة ومحاجر

ويلحظ أن الجمل هنا تطول عن سابقاتها إلا أنها جميعا تدور حول الضمير (هو) ، فهو قد تلذذ بالسفور، وضرب الحجاب صيانة ، ومضى يغار على الحريم ، وبنى الخدور على البدور، واشتاق لكن للخيال...

ومن ذلك أيضاً يلمح عند الخليلي تعاقب الجمل الاستفهامية واستعمال الحرف (أم) لعطفها:

من ذلك مثلا قول الخليلي[2] :

أسلته حسناؤه أم سلاها *** أم تلاهت عن حــبه فتلاها

أم طوته طي القباطي عليها *** فانطوى ذكره إلى ذكراها

أم أذابته كالرصاص فلــما *** أفرغته رأته ســر هواها

هي ليلاه في الحقيقة لكن *** حسبته لتيهها مـســـولاها

يقول : أسلته حسناؤه ؟

يتبعه بقوله : أم سلاها ؟

ثم بقوله: أم تلاهت عن حبه فتلاها؟

---

[1]) بين الفقه والأدب ، ص ١٨٠

[2]) وحي العبقرية ، ص ٢١٩ .

ثم بقوله : أم طوته طي القباطي عليها   فانطوى ذكره إلى ذكراها؟

ثم بقوله : أم أذابته كالرصاص فلما   أفرغته رأته سر هواها.؟

ويقول : هي ليلاه وهو قيس هواها ، ثم يبادر بالاستفهام فيقول : أتراه حبيبها أم فتاها؟

ويقول : أتروه بالله ينكر قولي؟

ثم يتبع ذلك باستفهام آخر فيقول : أم تروه في حبه لا يباهي؟

وفي البيت التالي يقول :

أم تروني لا أنشط الوعي منه   بين ركب الحياة خلف خطاها.

ثم يقول في موضع لا يفصل بينه وبين الاستفهامات السابقة إلا خمسة أبيات :

أتراها تخفى وفي كل شيء   لمحة من جمالها وسناها

أ- الجمل المتعالقة :

ومفهوم تعالق الجمل هو : تعدد الجمل التامة بحيث ترتبط جملٌ لاحقة بعنصر في جملة سابقة ، فتكون صفة له أو حالاً منه ، فلا يمكن الاستغناء عن إحداها ، إذ تصبح الجملة اللاحقة من ضرورات إتمام المعنى ، فتتعالق الجمل على هذا النحو ، وعادةً ما تكون هذه الجمل طويلة.

من ذلك مثلاً قول الخليلي[1]:

١- طاف الخيال على صفا الأحجار *** فغـــدا يذوب به على الأنهار[2]

٢- وتدفقت بالذكريات عيـــونه *** كجداول فاضت على أشجار

[1]) بين الفقه والأدب، ص ١٧٦ .

[2]) أنشأ الشاعر القصيدة جوابا لسائل يسأل عن بيت من الشعر ، وقد جاء في الديوان ما نصه :" من الشيخ القاضي سالم ابن حمود السيابـــي يسأل عن بـــيت الشاعر المفلق محمد بن شيخان:

بعث الحبـــيب رسائل الأعطار *** فأتت تميم صبا الأسحار" ، بين الفقه والأدب ، ص ١٧٦ ، ثم جاء بعد ذلك رد الخليلي عن المقصود بالحبيب الذي بعث (رسائل الأعطار) مجتهدا أن المقصود به هو الجمال الذي يعشقه كل آدمي.

٣- وتسلقت قمم الجـــــــبال صواديا *** فكأنها أفضت إلى التيار

٤- وكأنها لفحات نار مـــــــــعذب *** أخنى به قدر من الأقدار(١)

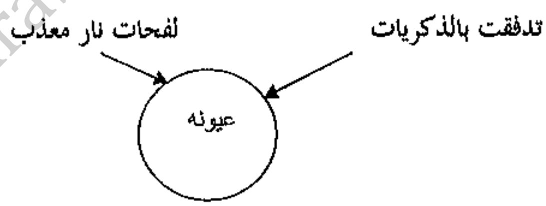
وفي هذا الضرب يلحظ شيء من إضافة العناصر النحوية المركبة للنص ، كاستخدام الجار والمجرور ، ثم تقديم بعض العناصر التي من حقها التأخير أو تأخير ما حقه التقديم رتبة فمن ذلك :

(وتدفقت بالذكريات عيـــونه) ، حيث جاء بالفعل(تدفقت) وأخر الفاعل(عيونه) ، وأدخل بين الفعل الفاعل الجار والمجرور(بالذكريات).

ويلحظ إضافة العناصر النحوية إلى الجمل بالموازنة بين هذا النوع من الجمل والنوع السابق (المتعاقبة) كقوله في البيت الثالث :

(وتسلقت قمم الجبال صواديا) ، حيث اتصال التاء بالفعل ثم الإتيان بالمفعول به فالحال.

فالمسند والمسند إليه -- أو أركان الجملة من مبتدأ وخبر أو فعل وفاعل- موصوفان بالنعت او بالحال ، أو قد يتعلق بهما الظرف أو الجار والمجرور أو غيرذلك، ويمكن تصوير هذا التعالق على النحو الآتي :



فجمل الأبيات تقسم إلى ما يأتي :

طاف الخيال على صفا الأحجار:............. (موضوعها: الخيال)

فغدا يذوب به على الأنهار................. غدا الشاعر(هو : المستتر) يذوب بالخيال على الأنهار.

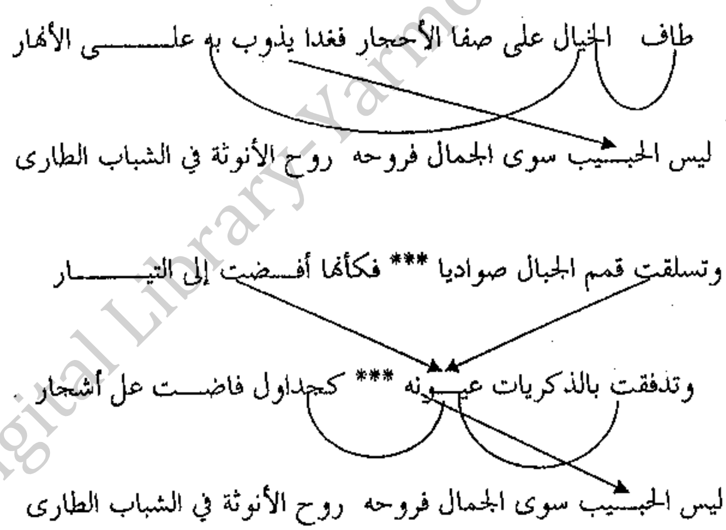
وتسلقت قمم الجبال..................... عيونه

أفضت إلى تيار........................... عيونه

(١) " الخَنا من الكلام أفْحَشُه وخَنا في كلامه وأخْنَى أفْحَش" .لسان العرب، مادة : خنا.

وهذا التركيب يعني أن الشاعر قد حمل الخيال الطائف (على صفا الأحجار) ، ليذوب به على الأنهار، فقد تحول الخيال -وهو موضوع الجملة الأولى - المتبوع بالمتعلقات إلى تابع للضمير (هو) العائد على الشاعر، دائر في فلكه في الجملة التالية (فغدا يذوب به على الأنهار) ، و(عيونه) التي تشكل المحور الجزئي الثاني في الجمل اللاحقة إنما هي تابعة للضمير (هو) الذي يعني فيه الجمال.

و يمكن وضع الصورة للجمل المتعالقة على النحو الآتي:



ومن الجمل المتعالقة أيضاً قوله ([1]) :

والحمد لله حمداً روضه خضل *** تروى ســماه من التـــقوى خــلياتي

ثــم الصلاة وتسليــم الإله على *** محمد خيــرِ آتٍ بالـــرســـالات

والآل والصحب أهل الاستـــقامة من *** هم الهداة وأرباب الكرامات

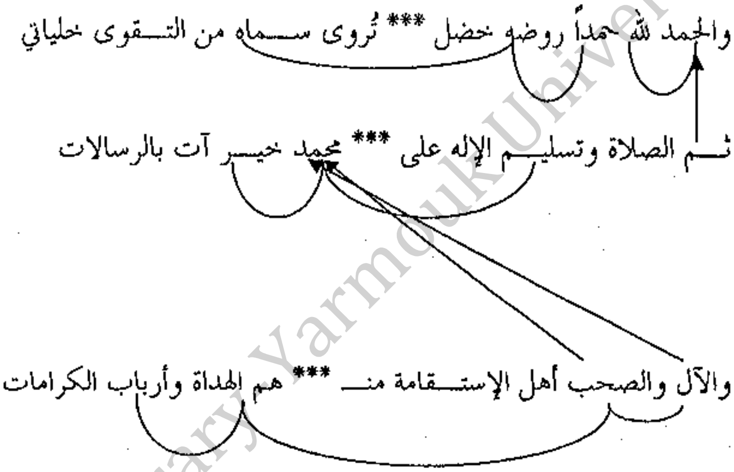
والتابعين بإحسان لهم أبدا *** ما فاح مسك خــتام بالكــــــــمالات

الحمد لله منشى الكائنات على *** طبق الـــمشيئات من بحر الإرادات

[1]) بين الفقه والأدب ، ص ٣٢٠

مفيض أنوار أسرار الـــمعارف من *** خضم تيار زخـــار الفيـــوضات

يتضح في النص السابق تعالق الجمل على النحو الآتي:



لقد شكلت الجمل المتعالقة عند الخليلي كمّاً كبيراً جداً من شعره ، وإن ما يستحق التوقف عنده في شعر الخليلي في تركيب الجمل إلى بعضها على أنه مميز أسلوبي له هو استعماله للاستدراك بالحرف (لكن) ، حيث يركبه مع الجمل خبرية وإنشائية، والداعي لهذه الوقفة وجود عدد كبير نسبياً من الجمل المستدركة باستعمال الحرف (لكن)، فقد تم رصد (١٨٧٩) جملة أتبعها الشاعر بهذا الاستدراك ،وقد جاءت هذه الجمل متنوعة بين الخبرية والإنشائية من ناحية أساليب اللغة، أو الاسمية والفعلية من الناحية النحوية.

- تعالق الجملة الخبرية والاستدراك :

وهو يعني قطع السرد الخبري بالاستدراك[1] ، يقول الخليلي :

ودموع يهريقها الجفن لكن *** بـين لفح الأسى ونفح التأسّي[2]

---

[1]) وهو كثير منتشر عند الخليلي ومنه أيضاً قوله : "هو الزمان كبـــيـــر في إرادته *** لكن إذا ساعد التوفيق كان هبا

ما الدهر كبـــيـــر في ارادته *** لكن اذا ساعد التوفيق كان هبـــا". وحي العبقرية، ص ٢٧١

[2]) من نافذة الحياة ،ص ٢٥ .

والبيت يتكون من : دموعٌ ، وهومعطوف على (أنةٌ) الذي هو بدوره مبتدأ مؤخر وخبره (على الأجمة) في قوله :

وعلى الأجمة الصغيــرة منه *** أنــّةٌ كالنشيج في بطن رمس

وقداءٌ يصــــيحُ بسي من بعيد *** وصداء كأنه تحت وجس

وأهازيج بلــبل خفق الوجــ *** ـــد على قلبه كنغمة جرس

ودموع يهريقها الجفن لكن *** بين لفح الأسى ونفح التأسّي

ويجوز أن يكون في الإعراب خبراً ، والمبتدأ محذوف مقدّر باسم الإشارة (هذه)، أي: هذه دموع يهريقها الجفنُ ، لأن (دموع) نكرة ، وخبره : يهريقها الجفنُ ، ثم يستدرك بــ(لكن)، ويأتي بعد ذلك بالمتعلقات : الظرف (بين) ،والمعطوف (نفح التأسي) على (لفح الأسى)

ويقول أيضاً :

كافر النــزعة لكن *** طالــما صام وصلى([1])

وفي البيت قوله : كافر النزعة ، وهو خبر ، والمبتدأ محذوف تقديره: هو ، ثم يستدرك فيقول : لكن طالما صام وصلى.

يقول الخليلي أيضاً :

عجباً لــمحكوم عليه ابتــزه *** بالحب شداد القضا هجام([2])

لكن من يحكم بقانون السما *** فله القلوب وحبها استسلام

فالشاعر يخبر بتعجبه من الذي يوقع نفسه تحت حكم الحب الجائر، ويصف الحاكم وهو الحب بشداد القضاء أي الذي لا تأخذه بمحكومه رأفة ، وهجّام أيضاً وهي مبالغة من هجم، وفي ذلك تأكيد لمعنى جبروت هذا الحاكم، ثم يأتي في البيت الثاني بالحاكم العادل الذي تتناقض صورته كليا مع الجائر، فيحوّلُ الأفهامَ من النقيض إلى النقيض بهذا الاستدراك.

---

[1]) من نافذة الحياة، ص ٧٧ .

[2]) فارس الضاد، ص ٥٠٤ .

ويقول أيضاً:

هيَ لَيلاهُ في الحقيقةِ لكنْ حَسبَتْهُ لِتيهِها مَوْلاها([1])

سالوها عنه فقالت حبيبي *** وأصحت لكن به دعواها

هو قيسي لكنه امرؤ قيسي *** في رويّ به تذكرت آها

هي ليلاه في الحقيقة ، جملة من مبتدأ وخبر، ثم يتبع هذه الجملة بالاستدراك فيقول : لكن حسبته لتيهها مولاها.

ويقول على لسان الحسناء :

هو قيسي،(جملة من مبتدأ وخبر) ، فما يلبث أن يستدرك فيقول : لكنه امرؤ قيسي.

ويقول أيضاً :

فقالت حبيبي وأصحت ، ثم يستدرك مباشرة فيقول : لكن به دعواها.

ويقول أيضاً : هي لُغزٌ ، فيستدرك ذلك فيقول : لكنه في وضوح.

ويقول أيضاً مخاطبا الحسناء:

بتُّ أرعى النجوم فيك ، فيستدرك قائلاً : ولكن أنت روحي .

وميل الشاعر إلى الاستدراك جعله يفتتح قصيدتين له بهذا الأسلوب ، أي باستخدام (لكن) :

يقول في مطلع قصيدة بعنوان (ملوك النباهنة) :

لكن الدنيــا التي فــتنت تقلب الشؤم على أهل اليمين([2])

---

[1]) وحي العبقرية، ص ٣٢٨ .

[2]) وحي العبقرية، ص١٨٥

وفي مطلع قصيدة بعنوان (إمامة غالب بن علي) يقول :

لكن الحكم وقد أفضى إلى غالب بعد الخليلي المكين([1])

- **تعالق الجملة الإنشائية والاستدراك:**

ويقصد الشاعر من وراء ذلك إلى تكثيف المعنى و تأكيده من خلال توالي الجمل القصيرة .

ومن ذلك:

حـــتام دهري جانـــحاً لا يفي *** لكنه يهدر في الصفصف([2])

ويظهر في قوله الآتي مدى ميله لتركيب الأسلوبين ؛ الاستدراك والاستفهام مع بعضهما، يقول :

وتطاولت لكن متى نام السطا([3]) *** في أهله وسطا على فرقانه([4])

وقوله : (وتطاولت) عطف على جملة سابقة وضمير الفاعل يعود على(نكبة الدهر) التي يصفها في الأبيات السابقة على هذا البيت([5]) ،فأراد أن يستدرك فلا يدع دلالة (تطاولت) على حالها، فقد تدل على التطاول في معنى إيجابي، فيجعل حرف الاستدراك كأنه قطعٌ لسير المعنى في اتجاه ما ليتم تحويله إلى اتجاه آخر ، وهو ما يدل عليه الاستفهام : متى نام السطا ، أي إن الظلم لاينام.

---

[1]) المرجع السابق ، ص١٦٦

[2]) فارس الضاد، ص ٢٠٥ . وأرض صَفْصَفٌ مَلْساء مُستَوِية وفي التريل فَيَذَرُها قاعاً صَفْصفاً ، الفراء : الصَّفْصَفُ الذي لا نبات فيه، وقال ابن الأعرابي: الصفصف القَرْعاء ، وقال مجاهد قاعاً صفصفاً مستوياً، أبو عمرو الصفصف المستوي من الأرض. لسان العرب، مادة : صفف.

[3]) " (سطا) السَّطْوُ القهر بالبطش والسَّطْوة المرَّة الواحدة والجمع السَّطَوات وسَطا عليه وبه سَطْواً وسَطْوةً"، لسان العرب مادة: سطا

[4]) من نافذة الحياة، ص ٥٤

[5]) وهي قوله : " يا نكبة لا الدهر ينسى وقعها *** فيه ولا الـــملكوت في إنسانه
طاشت بها نـــزقات أيدٍ طالـــما * ** قد لُوِّثت بدم على أذقانه"

ويقول الخليلي :

وكلٌّ يدّعي بالحب وصلا *** ولكن أين منه الواصلونا([1])

وهو يقدم هنا بجمّلة اسمية لإفادة خبر :كل يدعي بالحب وصلاً، فيوقف سير الخبر بالاستدراك ، فيتوقع المتلقي مجيء الفائدة بعد (لكن) ، إلا أنه يطرح سؤالاً بدلاً من تقديم الفائدة مباشرة، فيقول: أين منه الواصلونا؟ ولعل في ذلك نوعاً من القرع لوعي المتلقي.

ويقول الخليلي أيضاً :

والناس من حوله كالسيل منحدرا *** وكالجراد ولكن أين حاموه([2])

ويجري هذا البيت على ما جرى عليه سابقه ، فإن الشاعر يقدم خبراً في جملة اسمية: والناس من حوله كالسيل منحدراً وكالجراد، فيتوقف ثم يأتي بحرف الاستدراك (لكن) ليوهم بتقديم إضافة استدراكية لما مرّ من الخبر ، إلا أنه يقدم سؤالاً فيقول : أين حاموه؟، ليقرع الوعي بهذا الاستفهام الذي يمكن وصفه بالمفاجئ.

وهكذا يمكن تصوير الجملة في ديوان الخليلي من حيث الطول والقصر، والجملة من هذه الحيثية مبنية على عدد من العناصر النحوية الداخلة في تركيبها ، وقد وُجد النوعان في الدواوين : الجمل القصيرة المكونة من العمدتين أو بدخول النواسخ عليهما، كذلك النوع الآخر الذي يخالف الأول وهو الجمل الطويلة أو المركبة – والمقصود بالمركب هنا ضد البسيط– أو تلك التي سُمّيت متعالقة لأنها جمل تحتوي على عناصر تقتضي إيجاد جملة متعلقة بها ، فهي جملة تفضي إلى جملة بعدها متعلقة بمركز الجملة السابقة ، وهكذا تتتابع السلسلة بوجود حلقة رابطه بين هذه الجمل.

---

[1]) وحي العبقرية، ص ٣١٦.

[2]) الخيال الوافر ، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط ، عُمان ٢٠٠٦، بالإضافة إلى نسخة حاسوبية. قام بمراجعة النصوص ومطابقتها بالأصل : صالح بن علي بن سالم الحميدي ، محمد بن عبد الله بن علي الخليلي ، احمد بن عبد الله بن علي الخليلي، مسقط عمان، ٢٠٠٦ . ص٤٠ .

ثانياً : التكـــــــرار:

تدخل في التكرار – على إطلاقه– مستويات أسلوبية متعددة ، هي مستويات اللغة كلها: الصوت والكلمة والجملة والأساليب اللغوية أيضاً[1] ، وما يعني الدراسة في المستوى التركيبي هو تكرار الألفاظ و التراكيب من جهة ، وتكرار الأساليب اللغوية من جهة أخرى كأسلوبي الشرط والاستفهام ، واستبعاد تكرار الأصوات[2]، إذ إن التكرار " هو الذي يعاد فيه اللفظ بنفس المعنى ، أي أن بينهما اتحادا لفظا ومعنى"[3]، فهي ألفاظ و تراكيب تعاود الظهور من حين لآخر ، أو قد تتوالى ولا يكون الفاصل بينها طويلاً، وتتقارب بحيث يتكرر التركيب في الأبيات المتتالية ، ولا شك في أن للتكرار وظائف متعددة فقد يكون عنصر تنسيق للإيقاع في البنية العامة للقصيدة[4] ، وقد مرّ الحديث في هذه الناحية عند دراسة البنية الصوتية وتشكيل الإيقاع في الفصل الأول ، ولكن المهم من الناحية التركيبية النحوية هو دور التكرار في إنشاء روابط وعلاقات بين أجزاء النص بعضها بعضاً. إذ يمكن وضع التكرار في شعر الخليلي على نمطين :

١–تكرار ألفاظ و تراكيب :

يمثل التكرار في شعر الخليلي أوضح سمة وأبرز ملمح ، وما يعني الدراسة هنا هو تتبع التكرار ودراسته، فإن تكرار تراكيب بعينها حرفياً يعني الإصرار على المعنى الذي يحمله هذا التركيب ، والرغبة الكبيرة في تأكيده ، ويعني أيضاً الحفاظ على نمط إيقاعي محدد ، هو النمط الذي يؤديه هذا التركيب المكرر، والمحافظة على النسيج الصوتي الذي يتكون منه ، ولكل حالة من حالات التكرار هذه وضع خاص من حيث تعليل وروده فيها، وتعليل اختيار التركيب المكرر دون غيره ، وربط هذا التكرار أيضاً بالغرض الشعري أو المناسبة التي ينظم فيها الشاعر.

---

[1]) انظر : حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية عروضية، ج٢،ص ٦٢ .

[2]) لقد ورد الحديث عن تكرار الأصوات في الفصل الأول ، ودور تكرار بعض الأصوات في البعد الإيحائي للنص،ودوره أيضاً في تشكيل الأيقاع الموسيقي. انظر الصفحات : ٢٧ ، ٦٦ ، ٧٧ من هذا البحث.

[3]) محمد خطابي ، لسانيات النص، الركز الثقافي، ص ١٣٤

[4]) انظر محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ١ ، ٢٠٠١ ، ص ١٨٩/١٩٠ .

ويأتي تكرار الألفاظ والتراكيب في شعر الخليلي لغرضين يتسعان لكثير من المعاني المرجوّة منـــه ، وهـــذان الغرضان هما ؛ التقسيم، والتوكيد.

- التقسيم :

يقول في قصيدة عنوانها (قابيلان) :

عليك نفسك إن النفس شيطان والطبع تحت ظلام الجهـــل ثعبان[1]

عليك نفسك لا يهوى بها نـــزق أو يســتبد بها وهــن وخـــذلان

عليك نفسك لا يعتاقها خـــور فدون قــــصدك آكـــام وغيطان

عليك عقلك إن العـــقل في عَمَه ما لم تقيـــده للإيمـــــان أشطان

عليك عقلك لا يـــلهو الهوى عبثا به فتــسهوى به اللذات أركسان

فالتركيب المكرر هنا هو قوله : عليك نفسك ،وعليك عقلك ، وهو تركيب يعني النصح والإرشاد، وهو يكرره لأنه يعدد جوانب يريد من الإنسان المخاطب الاحتراز منها ، فهو يوجه النصح والإرشاد للإنسان المجبول على الشرّ ، كما يرى الخليلي في قوله :

لا يقلع الناس عن شرٍّ به جُبلوا إن الجبلّة في الإنسان شيطان

حيث يرى الشاعر صورة " قابيل" في الموروث الديني متحققةً في كل إنسان كامنةً في جوهره ، تلك الصورة التي تحمل معاني الخطيئة والعصيان وعدم نقاء السريرة ، فقابيل حاسد قاتل[2] حسد أخاه هابيل وأضمر له الحقد

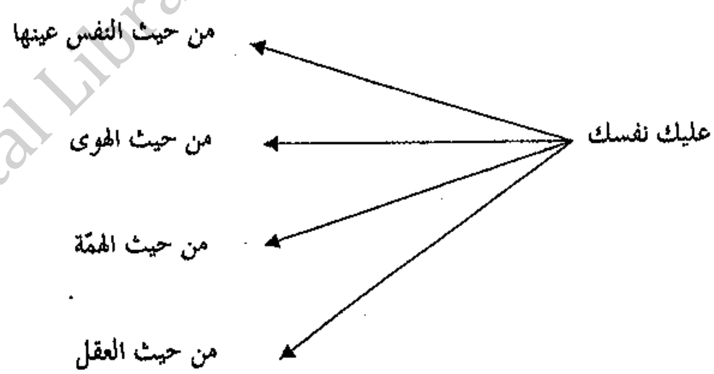
[1]) وحي العبقرية ، ص ٢١٢

[2]) انظر القصة بتمامها في : ابن كثير ، البداية والنهاية وما بعدها، مكتبة المعارف ، بيروت. ، ج١ ص٩٢

وقتله ، ولعل إصرار الشاعر على هذا التركيب يأتي رغبةً منه في تقديم احترازات للإنسان من الخطايا التي يدعو إليها الشيطان ، هذا التركيب المألوف ينطوي في دلالته على محذوف مفهوم ضمناً من سياقه، فمثلاً عند قوله :

عليك نفسك إن النفس شيطان والطبع تحت ظلام الجهل ثعبان

أي: عليك بالاحتراز مما يوسوس به الشيطان، وهو لا يوسوس إلا بارتكاب الخطايا، فالنصح عنده ينقسم إلى الجوانب التالية الموضحة في الرسم :



وهو تركيب ربّما يكون أكثر قبولاً من صيغة الأمر كقول الأب لابنه مثلاً : نفسَك ، على تقدير احفظ ، أو احترز ، أو اتقِ وما جرى مجراه([1])، فقد يكون أحبّ إلى النفس وأقرب إلى المأخذ من الأمر المباشر الذي ترغب عنه نفس الإنسان ، ثم إن التكرار يدل على كثرة النواهي التي أراد الشاعر أن ينبّه إلى خطرها .

بل تبدو الصورة لدى الشاعر أكثر تشاؤماً عندما يثنّي العلَم (قابيل) فيصبح (قابيلان) ويجعله عنواناً للقصيدة ، فالقصة المشهورة في الموروث الديني تتحدث عن شخصين أحدهما ممدوح السيرة نقي السريرة ، ذو قلب صافٍ محبّ للخير ، وهو هابيل، والآخر هو قابيل المعروف بميله للشر على اختلاف أنواعه، وهي صورة

[1]) في حذف العامل في مثل هذه التراكيب التي تدخل في باب التحذير ،انظر الكتاب: سيبويه، ج١، ص ٢٥٣-٢٥٦ ، وانظر كذلك شرح المفصل، ابن يعيش ، ج٢ ، ص ٢٦ .

متعادلة للحياة التي تضم الجانبين المتناقضين؛ الخير والشر ، إلا أن الشاعر جعلها شراً محضاً إذ جعل مكان هابيل (قابيل) آخر فصارا اثنين، فكأنه يقول : إن الحياة لا تضم إلا الشر المتمثل في قابيل، وهذا ما يؤكده في قوله :

وجوهر الناس قابيلان منذ بدا   ولن يغيره دهر وأزمان

- التوكيد :

وقد يأتي التكرار بغرض التوكيد ، ويقول في قصيدة (الرُزء الأليم) التي " رثى بها أستاذه وشيخه إمام العربية الرجل الزاهد حمدان بن خميس اليوسفي"([1]).

فقدنا منك يا حمدان شخصا   كأن العلم في يده النجوم

فقدنا منك حـــــراً أريحيّاً   خليقته الصراط المستقيم

فقدنا منك أزهد من عرفنا   حليم الطبع إن لؤم الحليم

فقدنا سيبويه العــصر فيه   وأعظم مَا فقدناه الصميم

وهو يكرر الفعل (فقدنا منك) ويريد به التأكيد على الفجيعة بالفقدان المتعدد الأوجه؛ فمرة (حمدان) رجل ذو علم ، ومرةً تقيٌّ يخشى الله، ومرةً زاهدٌ حليم ، ومرة عالمٌ كبير من علماء العربية ، بمعنى إن جملة (فقدنا منك) تتقلب مع تقلب صفات حمدان على النحو الآتي :

[1]) وحي العبقرية ، ص ٤٤٧

شخصا كأن العلم في يده النجوم

حراً أريحيا خليقته الصراط المستقيم

فقدنا منك (يا حمدان) ← أزهد من عرفنا حليم الطبع إن لؤم الحليم

سيبويه العصر فيه وأعظم ما فقدناه الصميم

ومثل ذلك يقال أيضاً في قول الخليلي :

كنتَ كالشـــمس في البرية حتى *** أفلت فهي والوجود خفاء[1]

كنتَ كالبـــحر للعفاة فلــما *** نَضَبَ الـــماء ماتـــت الأحياء

كنتَ كهفاً وملجأ ونصيــرا *** وغياثا إن شــــــدَّتِ اللأواء

كنتَ نوراً لــمدلج ومنارا *** لكريـــم تاهــــــت به الضراء

كنتَ كنـــز الحياة حقا ولكن *** فنيَ الكنـــز فالحــــياة هباء

وفيه تكرار كان واسمها وخبرها.

---

[1]) الخيال الوافر، ص١٥٠ . ومن ذلك أيضاً قوله :

بني الأزد هذي دوحة يحمدية *** علا مجدها وامتد في كـــل مأرب

بني الأزد هذي دوحة يحمدية *** عظيـــمة أركان حوت مجد يعرب

بني الأزد هذي دوحة يحمدية *** حماها بنوها بالحسام الـــمشطب

بني الأزد إن العلم أصل لـــمجدكم ** هلـــم إليه من بعيد وأقرب

هـــلـــم بـــني الأعمام فالحق أبلج *** إليه إذا رمت الهداية فاذهب" . فارس الضاد، ص٣٩٣ .

٢-تكرار أساليب لغوية:

ولا يعني تكرار الألفاظ ، إنما تكرار الأسلوب عينه بألفاظ مختلفة ، وهو محصور في الشرط والأمر والنداء ويقع في الصور الآتية :

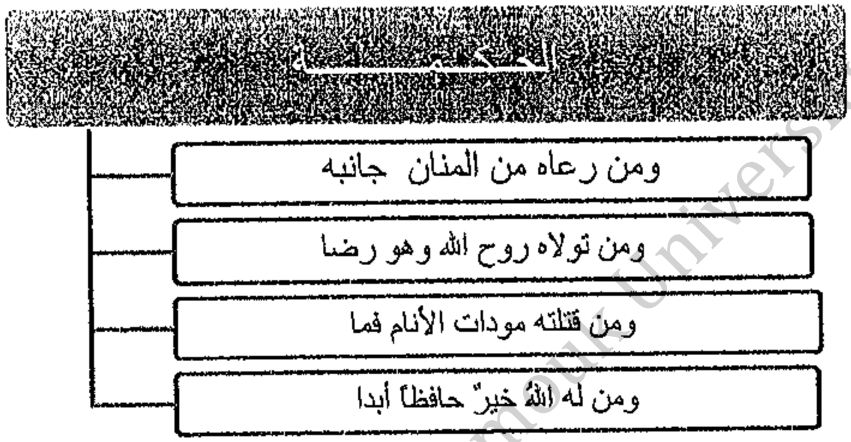
- (مَن + فعل) ، و يأتي في قوله ([1]) :

ومن رعاه من المنان جـانبه	فما عليه إذا لم يسـرع سلطـان
ومن تولاه روح الله وهو رضا	فما عليه ومن في الأرض غضبان
ومن قَتَلتْه مسـودات الأنام فما	عليه والعلم والأخـلاق خـلان
ومن له اللهُ خيرٌ حافـظاً أبدا	فما عليه وأهل الأرض سيـدان

وهي حِكَم يسوقها الخليلي بتكرار التركيب ، وسبب ذلك هو أن الحكمة هي البؤرة أو المركز الذي يفيض بهذا التكرار، ومن هنا لتبيّن أن استخدام الاسم الموصول (مَن) وتكراره له ما يعلله ، فمما يميز الحكمة النابعة في الأصل عن تجربة إنسانية عامة أنها غير مرتبطة بزمن محدد، كذلك لا ترتبط بشخص معين، فهي ملك لعموم جنس الإنسان، هذا من جانب ، ومن جانب آخر ربما يكون في وضع الحكمة على هذا النحو من التكرار فيه نوع من اتباع نهج القدامى من الشعراء الكبار، وإذ ينساق تكرار التركيب (مَن + فَعَل) في سياق الحكمة فإنه يمكن تصوير علاقة التركيب بالغرض على النحو الآتي :

---

[1]) ديوان وحي العبقرية ،ص ٢١٤



إذ تصبح البنيةُ المكررة كلها ومتعلقاها فروعاً من شجرة ، وعليه ينفتح أمام الشاعر مجالٌ أرحب ليقول ما يشاء في هذا المجال، وينفتح أيضاً أمامه باب التكرار المقبول الذي ربما لا يناقض مفهوم الفصاحة ولا يدخل في باب الابتذال.

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة عنوانها (الـموعظة الحسنة) ([1]) :

خل الهوى فهو الهوان الأكبر *** وخذ التقى فهـي المنار النيـر

واضمم إليك مكارم الأخلاق في *** ذات المهيمن فهي نعم المتجر

فإذا الكريـم هفا فصن عوراءه *** وأقله مـن عثراته إذ يعـثر

إن الكريـم إذا أساء على امرئ *** عادت غريزته إليه تذكـر

فيعود بالإحسان يجـبر ما مضى *** منه وكم كسر بحسنى يجبـر

وإذا الصديق أبَتَّ حبـلك قاطعاً *** يوماً فانظره عـساه يفكر

[1]) وحي العبقرية، ص ١٨٦

إن الصديق على الحقيقة صادق ** * والصدق أولى بالسولاء وأجدر

أما إذا صحت لديك قطيعة *** منـه فجانـبه وأنـت الأعـذر

وإذا الجهول أباح عرضك شاتـماً *** فاكفـف وخل لسانه يتعثر

أتسبه فيكون قدرك قدره *** إن العظيـم عـن الصغيـرة يكبر

فإذا تـمادى في السباب ولـم تطق *** إلا انتـقاماً فالحسام الأحمر

وإذا اللئيـم أتاح نحوك سيئاً * ** فاصـبر وأحسن فالفتى من يصبر

إن اللئيـم عتابه بعقـابه * ** وعقابه الـمر الأليـم الـمنكر

وإذا الزمان عليك أرخى كلكلا *** فاصـمد له إن كنت ممن يقدر

إن الفتى من لا تهون حفيـظة *** أبداً له وأخـو الحفيظة يُحذر

وإذا قدرت ونلت سلطانا فخذ *** بالحـزم وارع الله فيـما يأمر

أترى يوليك الأمور بخلقه *** فتـسيء فيهم كيف شئـت ويعذر

لا واجتلاء القرب من حضراته *** لا يهمل الـمـغرور لكن يُنظر

وإذا أتاك الجاه في بـأوائه *** يسعى فـلا يغررك منـه الـمظهر

ويلاحظ في باب الحكمة تكرار أساليب لغوية تنحصر في أغلبها في أسلوب الشرط الذي يتضمن الأمر أوالنهي في شقه الثاني (جواب الشرط) ، ويتلخص في هذه القصيدة النمط العام الشائع عند الخليلي في هذا الباب وفي غيره، ، ويمكن التسلسل بها من الجزء إلى الكل على النحو الآتي :

١-الأمــــر :

- خَلِّ الهوى
- وخُذ التــقى
- واضمُــمْ إليك مكارم الأخلاق
- وأقِلْهُ من عثراته إذ يعــثر
- فصُنْ عوراءه
- فجانِــبْه
- فاكفُفْ وخل لسانه يتــعــثر
- فاصبرْ وأحسن
- فاصمدْ له
- فخُذْ بالحزم وارع الله فيــما يأمر
- فلا يغرُرْكَ

٢-الشــرط :

- فإذا الكريــم هفا فصن عوراءه
- إذا أساء على امرئ
- وإذا الصديق أبت حبلك قاطعاً
- أما إذا صحت لديك قطيعة
- وإذا الجهول أباح عرضك شاتــماً
- فإذا تــمادى في السباب ولــم تُطِقْ
- وإذا اللئيــم أتاح لحوك سيئاً
- وإذا الزمان عليك أرخى كَلْكَلا

وكل ذلك يندرج تحت باب الحكمة التي تقتضي مثل هذا التفصيل، وتعليق الأحكام على بعضها ثم اتخاذ موقف سليم يرشد إليه الشاعر عبر الحكمة ، كقوله مثلاً :

وإذا قدرت ونلت سلطانا فخذ *** بالحزم وارع الله فيـــما يأمر

حيث الموقف السليم هو رعاية حق الله إذا نال الإنسان سلطاناً وصار قادراً على غيره، فإذا علمنا أن القصيدة مكونة من (١٩) بيتاً ، فإن للشرط فيها (١٠) أبيات ، أي ما يزيد على نصف عدد أبيات القصيدة .

ومن تكرار البنية ما يظهر في أسلوب القصص التاريخي ، الذي يعتمد فيه على أسلوب السرد القصصي نحو قوله في قصيدة عنوانها (عُمان قبل اليعاربة) ([1]):

كانت الأمّ عُمان قبــــلهم *** دولا بــين رجال شرهين

ضعفــوا عن درك ما يبغونه *** فأتوا بالبرتغال الــمشركين

فضروا في سرحهم وانتهكوا *** حرمة الدين وعاثوا مفسدين

فأتــتهم يعربــيات الشبا *** قاطعــــــات منهم كل وتين

عــاركتهم بعمان برهة *** ثــم أجلتــــهم ضعافاً صاغرين

ويلحظ هنا توالي الجمل ذات الفعل الماضي التي تحكي قصةً بسرد الأحداث المرتبة زمنياً بشكل خطي:

كانت ... ضعفوا ....فأتوا.......فضروا ......وانتهكوا .

وعاشوا......فأتتهم.....عاركتهم ... أجلتهم..إلى آخره.

[1]) وحي العبقرية ، ص ٢٦٢

وقوله في قصيدة عنوانها (فتوحاتهم في الشرق) ، حيث يتابع السرد التاريخي على المنوال نفسه الذي أتى فيه بجمل ذات أفعال ماضية متتابعة ، يقول :

يا ملوكاً فتحوا الهند إلى *** مطلع الصـــين وظلوا موغلين([1])

وأتوا أفريقيا الشرق وقد *** شمســـــت فافتتحوها صادعين

قدسوا من منبت الأجداد ما *** لوث الظلم ورجز الغاصبين

وأداسوا العجم الخيل إلى *** أن جلوا عن أرضهم مستسلمين

ورموهم بالـــمواضي قِلعا *** تخطف الأبصار دون المبصرين

فتبدو هذه القصائد وأمثالها محلاً لتكرار الأساليب، بل إنها جميعاً تتألف من حشدٍ لهذه الأساليب التي تقع على أنماط تشبه القوالب ، ويمكن وصفها على أنها تكرار أساليب لغوية في قوالب نحوية متماثلة إلى حدٍّ بعيد .

- التكرار وتماسك النص :

إن تكرار الأساليب يؤدّي إلى أحد أمرين؛ ، الأول : هو التقليل من فصاحة النص والجنوح به نحو الابتذال ، أوالثاني المناقض للأول: هو تقوية وحدة النص بالتماسك بين أجزائه وربطها بروابط محكمة ، وبالنظر إلى هذه الناحية –أي دور التكرار في إحداث التماسك– فإنه يمكن الحديث عن مستويين من مستويات التماسك في شعر الخليلي، وهما : التماسك الأفقي، والتماسك العمودي:

١ – التماسك الأفقي :

وهذا التماسك يقع بحيث تؤدي الكلمات أو الجمل أو الأساليب المكررة وظيفة نحوية إضافة إلى الوظيفة الدلالية ، وتلعب دوراً في ربط أجزاء النص ببعضها([2]) ، وهو واقع بين أجزاء البيت الواحد، سواء كان ذلك

---

[1]) وحي العبقرية ، ص ٢٦١ .

[2]) انظر : منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية ، منشورات اتحاد الكتاب، العرب ، ١٩٩٠ ، ص ٨٨ .

عن طريق استعمال الجمل الاسمية أو الفعلية، البسيطة أو المركبة ، أو استعمال أساليب كالشرط والنداء وغيرها، بحيث تتمم الجمل معانيها في البيت الواحد ، ولا يحمله ذلك على تعليق البيت بالبيت التالي إلا على سبيل العطف أو الاستئناف، بمعنى إن بنية البيت الواحد قد استوفت عمدتيها أو المسند والمسند إليه، ويظهر هذا من خلال النظر في بعض الأبيات من قصيدة (الموعظة الحسنة) المقتبسة آنفا مثل :

١- خل الهوى فهو الهوان الأكبر *** وخذ التـقى فهي الـمنار النيـر

٢- واضمم إليك مكارم الأخلاق في *** ذات المهيمن فهي نعم الـمتجر

٣- فإذا الكريـم هفا فصن عوراءه *** وأقـله من عثـراته إذ يعـثر

قوله : خل الهوى : جملة طلبية ، يقول بعدها : فهو الهوان الأكبر، وفي هذه الجملة رجوع إلى (الهوى) وهو مفعول به في جملة الطلب الأولى : (خلِّ الهوى) ، ليعلل طلب تركه فإنه هوان ، ثم يقول : وخذ التقى ، جملة طلبية تامة ، ثم يقول : فهي المنار النير، مرغّباً في التقوى ومبيّناً محاسنها، والجمل متماسكة مترابطة ، وعليه يسير البيت الثاني.

والأبيات التي تلي الأول والثاني تتركب من شرط تام ، يبدأ ببداية البيت ويتم المعنى قبل نهايته ، كالبيت الثالث من المجموعة السابقة :

فإذا الكريـم هفا فصن عوراءه *** وأقـله من عثـراته إذ يعـثر

فإذا الكريم هفا.......... الجزء الأول (الشرط : باستعمال حرف أو اسم ثم وفعله)

فصُنْ عوراءه..........الجزء الثاني (جواب الشرط)

وقد يأتي الشاعر بزيادة في التفصيل كالوصف أو الحال في التركيب الشرطي كما جاء هنا حول (الكريم) ، حيث أضاف إلى ما سلف من شرط وجواب ، أضاف شيئاً من التفصيل بقوله :

١- إن الكريـم إذا أساء على امرئ *** عادت غريزته إليه تذكر

٢- فيعود بالإحسان يجـبر ما مضى *** منه وكم كسر بحسنى يجبر

ويلاحظ أن البيت الثاني هنا جاء تفصيلاً للأول فقوله : فيعود بالإحسان يجبر ما مضى ، هو تفسير لقوله في البيت السابق : عادت غريزته إليه تذكّر .

فترتبط الأبيات بروابط متينة ، تتشكل من تكرار الأسلوب والإيقاع[1] الذي يحدثه هذا التكرار

٢- التماسك العمودي :

وهو واقع بين البيت والبيت الذي يليه، وهذا يعني أمرين؛ الأول : أن البيت اللاحق يرتبط بالبيت السابق فيكون – البيت اللاحق– ضرورة لاتمام الجملة التي في البيت السابق، وعليه فلا يمكن الاستغناء عن اللاحق، والأمر الثاني : أن يكون البيتان –السابق واللاحق – منتميين إلى فكرة واحدة تضمهما، أو موضوع واحد يندرجان تحته كالحكمة مثلاً، ومثال ذلك قول الخليلي:

١- وإذا الصديقُ أبَتَّ حبلك قاطعاً *** يوماً فانظره عساه يفكر

٢- إن الصديق على الحقيقة صادق *** والصدق أولى بالولاء وأجدر

وفي البيت الثاني تفصيل حول طبيعة الصديق، وكيف أنه سوف يفكّر ويعود عن قطع العلاقة التي أشار إليها في قوله : أبتَّ حبلك. فتكرار كلمة (الصديق) في البيتين السابقين وأمثالهما يؤدي إلى ربط الأبيات عمودياً بعلاقة وثيقة.

و من خلال هذا التكرار يحقق الشاعر نوعي التماسك الآنفين ، فإن تكرار البنية يحقق تماسكاً أفقياً و عمودياً، والعمودي مطلوب هنا بشدّة لأن حذف بيت من الأبيات لا يخل بالنص ، ومثال هذا قوله :

من ضاق في وجهه وسع الفضاء فلن   يضيق عنه لذي الآلاء ميدان

ومن تعذر عنه الرزق في بلـد   فإن في بلد أخـرى له شان

ومن يهاجر إلى الرحمن مـتجها   فما عليـه إذا ناءته أوطان

---

[1]) تمت الإشارة إلى الايقاع الناتج عن تكرار البنية في الفصل الأول، انظر صفحة ٧٧ وما بعدها.

ومن جفـــاه من الدنيا أكابرها   فمـــا عليه إذا لم يجف رحمان

تتسلسل الأبيات السابقة بالربط بينها بالواو، والحقيقة أن الواو هنا لا تؤدي إلا وظيفة صوتية وزنية ، وإلا فإنه يمكن إدخال بيت أو إسقاط آخر ويبقى بناء النص متماسكا، وقد يعني هذا أن البيت المسقط من النص ليس له قيمة بنائية ولا يرتكز عليه آخر، وعليه فإن إسقاطه لا يضير ، وفي المقابل فإن إقحام بيتٍ جديدٍ لا يضير أيضاً، ويدل على ذلك أننا لو غيرنا موقع أحد الأبيات من حيث ترتيبه في النص فلن يؤثر ذلك على بنيته ، من هنا تأتي وظيفة التكرار بحيث ينساق البيت ضمن نظام من البنية المتشابهة بل المتطابقة .

وتلخيص القول هنا إن تكرار البنية في نظام واحد يفتح الباب واسعاً امام الشاعر ، فيكثر في القول ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، فلو اتى بضعف الأبيات السابقة عدداً لكان جيداً، كذلك القول في تكرار أسلوب الشرط باستعمال (إذا) ، وعلى النحو نفسه يقوم الشاعر بنظم سلسلة من الجمل الشرطية التي تستوفي عناصرَها من فعلٍ وجوابٍ في البيت الواحد، ويربطها بالواو ، أو بالفاء نحو قول الخليلي :

فإذا الكريـــم هفا فصن عوراءه *** وأقله من عثـــراته إذ يعـــثر([1])

وإذا الصـــــــديق أبت حبلك قاطعاً *** يوماً فأنظره عساه يفكر

وإذا الجهول أباح عرضك شاتـــماً *** فاكفف وخل لسانه يتـــعـــثر

فإذا تـــمادى في السباب ولـــم تطق *** إلا انتـــقاماً فالحسام الأحمر

وإذا اللئيـــم أتاح نحوك سيئاً *** فاصبر واحســـن فالفـــتى من يصبر

فيمكن هنا تغيير مواقع الأبيات أو إسقاط بعضها ، ويمكن أيضاً أن يدخل في النص عددٌ من الأبيات على النمط نفسه ولا يتسبب ذلك في إيقاع خللٍ فيه.

---

[1]) وحي العبقرية، ص ١٨٥ .

وتبرز الحكمة أيضاً في قصائد في باب الوطنيات في نفس الشكل التركيبي الذي ظهرت فيه في الباب المخصص لها ([1]) ، ويلحظ فيه أيضاً اعتماد الشاعر على أسلوب الشرط في قصيدة عنوانها (المستميت على الأوطان) ([2])، يقول فيها :

ومن يتشاغل بالنعيم ولطفه *** يجد نفسه في غير ما شاء تدأب

ومن يرض لهو العيش في ميعة الصبا *** سبا يفته من العلياء ما يتطلب

ومن يسعَ بين الناس بالمكر فليثق *** بأن القضا يسطو عليه ويسلب

ومن يَرُمْ والطغيان نصل سهامه *** فلا بد أن يلقى جزاء يعذب

ومن يحسد المجدود فضل نعيمه *** فدعه على جمر الغضا يتقلب

فإن تراكيب جمل هذه القصيدة لا تختلف عما جاء في باب الحكمة، فأسلوب الشرط المستخدم فيها يماثل سابقاتها، والحكمة عند الشاعر مستقرّة على نحوٍ محدد يتكرر أينما جاء بها ، وتتخذ في شعر الخليلي صورة واحدة يعبر عنها باستعمال أسلوب الشرط بقوالب متماثلة إلى حدٍّ بعيد .

[1]) تكرر الشرط عند الخليلي باستخدام (إذا) (٩٨٤) مرة، وباستخدام (إن) (٦٤٢) مرة.

[2]) وحي العبقرية، ص ٢٧٥ .

ثالثاً : التـــــــــــــــوازي :

وهو سمة للتراكيب يُقصد بها " الجمل التي يقوم الأديب بتقطيعها تقطيعا متساويا ، بحيث تتفق في البناء النحوي اتفاقاً تاماً وسواء اتفقت هذه الجمل في الدلالة أم لم تتفق فالمهم هو تطابقها التام في البناء النحوي ..."([1]) والتوازي ظاهرة من الظواهر الملحوظة في شعر الخليلي ، ويعتمد عليها في أداء أكثر من وظيفة في النص .

إن ما يلحظ في بنية التوازي عند الخليلي هو وجود عنصر يتكرر بمصاحبة التراكيب المتوازية ، بحيث يؤدي تكراره وظيفة توكيد المعنى ، ثم لفت النظر إلى العناصر المتوازية ، ويمكن وضع الصور التي ورد عليها التوازي في شعر الخليلي على النحو الآتي :

١- التوازي في الجمل الاسمية :

إن الظاهرة الأكثر حضوراً في هذا الميدان هو استعمال حرف التشبيه الناصب (كأن)، على اختلاف اسمه بين ظاهر وضمير، حيث تم إحصاء(١٠٣١) بيتاً اشتملت جميعها على استخدام هذا الحرف ، ومجموع ما قاله الخليلي من أبيات يصل إلى (٣٤٨٨٧) أربعة وثلاثين ألفاً وثمانمئة وسبع وثمانين بيتا في جميع دواوينه ، وليس هناك كلمة تكررت في دواوينه بهذا العدد ،وهذه الصور النمطية التي جاءت في ذلك :

يقول الخليلي:

رويدك إن الحر لا يشرب القذا *** ولا يحتسي الـــمكروه لو كان سكرا[2]

رويدك إن الحر لا يحمل الأذى *** ولا يرتضي الضيم المـــمض إذا اعترى

رويدك إن الحـــــر لا يكره الردى *** فلو بـــيع بالنفس الصيانة لاشترى

[1]) رجب عبد الجواد : موسيقى اللغة ، دار الآفاق العربية، ٢٠٠٣ ، بلا طبعة، ص ٦٧ .، وانظر أيضاً : عدنان بن ذريل : النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩ ، ص ٢٧٨ .

[2]) وحي العبقرية، ٢١٠

- العنصر المكرر في الأبيات هو : رويدك إن الحرّ .

- والتوازي واقع في قوله :

إن الحرّ...........لا يشرب القذا

لا يحمل الأذى

لا يكره الردى

ويقول أيضاً :

يا قوم إن جوهري أشرف من *** أن يعبث الحقد عليه بالحجا[1]

يا قوم إن خلقي أكرم من *** أن تلعب الهوا به على الحجا

- العنصر المكرر هو : يا قوم إن.

- والتوازي واقع في قوله :

إن جوهري...........توازي : إن خلقي

أشرف من ....توازي : أكرم من

أن يعبث .... توازي : أن تلعب

وكل ذلك يدخل في باب التوازي الذي يؤدي تكرار قالبه النحوي وظيفة توكيد المعنى ، لا سيما لو نظرنا في المعنى الذي يريد أن يؤكده الشاعر، ففي المقطوعة الأولى يعدد مناقب الحر بالجمل المتوازية ، وفي الثانية يفخر بنفسه وبعلو منزلته ، وترفّعه عن الميل حيث يميل الهوى، فالتوازي يحمل في طياته نمطاً لغوياً مكرراً، ولا شك في أن في التكرار– عموما– تأكيداً ورتابة ، مع إيقاع موسيقي ، ويمكن حصره في الصور الآتية:

- كأن+ اسمها(ضمير) + خبرها، نحو قوله :

يا صقر أذهلني بسيانك إذ *** شاهدته وكأنه السحر[1]

---

[1]) وحي العبقرية، ص٢٣٥

وترى البطولة وهي صامدة *** تـــمشي عليه كأنها النمر

كأنه السحرُ

كأنها النـــمرُ

- كأنه + خبرها + نعت للخبر:

ومن ذلك قول الخليلي:

كأنه السيادة القـــعساء *** كأنـــــه الدائرة العلياء([2])

كأنه الطريقة الســـواء *** كأنه الحـــــقيقة البـــيضاء

كأنه الفردوس في بهائه *** يفض ختم المسك عن زكائه

مبجلا معظـــــما تعظيما *** مصليا مســـــلما تسليما

- والعنصر المكرر هو : كأنه.

وفيه يقع التوازي على النحو الآتي : كأنه + خبرها + نعت للخبر

كأنه	السيادة	القــعساء
كأنه	الدائرة	العلياء
كأنه	الطريقة	السواء
كأنه	الحقيقة	البـــيضاء

[1]) الخيال الواهر، ص ٣٤٥

[2]) بين الفقه والأدب ص ١٧٥

- كأن+ ضمير(اسمه) + ظرف + خبر كأن:

ويقول الخليلي :

كأنها تحت أحقاد علقن بها *** غيسم عفا تحت هبات عقيـــمات([1])

كأنها حول أيدي اللاعبـــين بها *** صوارم صدئت طي الحشيات

- العنصر المكرر هو : كأنها .

- ويقع التوازي هنا كما يأتي :

كأن +	ضمير(اسمه) +	شبه جملة +	خبر كأن
كأنها		تحت أحقاد علقن بها	غيـــم
كأنها		حول أيدي اللاعبـــين بها	صوارم

- كأن+ ضمير(اسمه) + معطوفات+ خبر+ معطوفات

وذلك نحو قوله :

كأنه وسيفه ودرعه *** نسُورٌ ونارٌ وخطوطُ بـــرد

كأنه وطرفه ورأيه *** صاعقةٌ وعارضٌ والـــمهْدي

كأنه وحزمه وعزْمه *** مَلْكٌ وحصنٌ ومضاء حد

كأنه وأمره وحكمه *** شـــمسٌ وأفقٌ ومنارُ رُشْد

كأنـــه وعدْله وقهره *** طودٌ وميزانٌ وشدُّ قد

[1]) فارس الضاد، ص ٩

كأنه وجدّه وجدّه*** بدرٌ وسعدٌ وخفوق بنــد

- العنصر المكرر هو : كأنه .

- وصورة التوازي هي :

كأنه +	معطوفات على اسم كأن +		خبر كأن +	معطوفات على الخبر
كأنه	وسيفه	ودرعه	نــُورٌ	ونارٌ وخطوطُ بــرد
كأنه	وطرفه	ورأيه	صاعقةٌ	وعارضٌ والــمهْدي
كأنه	وحزمه	وعزْمه	مَلْكٌ	وحصنٌ ومضاء حد
كأنه	وامره	وحكمه	شــمسٌ	وأفقٌ ومنارُ رُشد
كأنّه	وعدْله	وقهره	طودٌ	وميزانٌ وشدُّ قد
كأنه	وجدّه	وجِدّه	بدرٌ	وسعدٌ وخفوق بنــد

ولعل اهتمام الشاعر بالصورة والتشبيه وكل ما يندرج تحت مصطلح البيان جعله يكثر في شعره من هذه البنية المتوازية باستعمال حرف التشبيه (كأن) بصورة لافتة لنظر القارئ .

- وقد جاء التوازي في النداء أيضاً، فمما وقع منه قوله :

يا حجة الله بــين السيفِ والقلــم ([1])

يا حــجة الله بــين العلــم والحكم

يا حجة الله بــين الرعب والعلــم

[1]) الخيال الوافر، ص١٧٩

- العنصر المكرر هو : يا حجة الله.

- والتوازي هنا في النداء يقع على النحو الآتي :

حرف النداء +	المنادى +	الظرف والمضاف إليه
يا	حجة الله	بـين السيف والقلـم
يا	حجة الله	بـين العلـم والحكم

ومنه أيضاً بلا حرف نداء يقول ([1]) :

خليليَّ ما لي في ثراءٍ وعزّةٍ *** وجيش تضيق الأرض منه بإمكان

خليليَّ ما لي في ذكاءٍ وفطنةٍ *** وناطقة تـزري بـمقول سحبان

خليليَّ ما لي في فخارٍ ورفعةٍ *** إذا لـم أوفِّ الحق ذمة إيـمـان

- العنصر المكرر هو : خليلي ما لي في .

- وقد ورد التوازي أيضاً في اسلوب التعجب على قلّة، و صورته هي :

أفعل به + جملة اسمية:

ومنه قوله:

أكرم به وهو يُمْنٌ في بنوته

أعظم به وهو أمْنٌ في فستوته

٢-التوازي في الجمل الفعلية :

ويقع في الأنماط الآتية :

- فعل مضارع + مفعول به + جار ومجرور

فمن ذلك قول الخليلي(١) :

سنلقى الدخيل بسيف صقيل *** بعزم شديد برأي أصيل

ونلقى العميل بخطب جليل *** يهدُّ العروش على الضائم

ليلقيه تحت أقــذائــه

سنلقاه في السخط السـمحرق *** سنلقاه في الغضب السـمصعق

سنلقاه في الحنــق الــمطبق *** ونــقضي عليه بلا راحم

قضاءً يُســذَلّ لحوبائه

سنلقاه في فخر آبائنا *** سنلقاه في دم أبنائنا

سنلقاه في غيظ أحشائنا *** ونستركه طعمة الطاعم

ولعنة كل فم فائه

وتحليل البنية الواردة أعلاه هو:

- العنصر المكرر : نلقى ، و سنلقاه في .
- وصورة التوازي : فعل مضارع + فاعل (ضمير) + مفعول به + جار ومجرور +نعت

---

(١) فارس الضاد، ص ٤٨٨ .

سنلقى الدخيل بسيف صقّيل

ونلقى العميل بخطب جليل

وهي جمل تامّة المعنى بالمفعول به ، لكنه أضاف إليها الجار والمجرور (بسيف) ثم نعتَ المجرور، حيث يكثف النعت المعنى ويحمل دلالة رمزية تدل عليها كلمة (صقيل) أي سلاح حاد قادر على ردع (الدخيل) ، وهو رمز لليهود المحتلين لفلسطين، كذلك يضيف النعت (جليل) إلى (الخطب) في قوله : ونلقى العميل بخطب جليل ، معنى الحزم ، لأن السيف الصقيل لا يجدى نفعاً بلا جَلال في الخطب الذي سيحث حامل السلاح على أن يبلي بلاءً حسناً في المعركة.

وقد يكون المفعول به ضميراً ، ولعل سبب ذلك هو التصريح بصاحب الضمير فيما سبق وهو (الدخيل) ، ويكفي أن يُحال إليه بالضمير بلا تكرار له([1]):

فعل مضارع+ فاعل (ضمير مستتر) + مفعول به + جار ومجرور

يأتي في القصيدة السابقة قوله :

سنلقاه في السخط الـــمحرق *** سنلقاه في الغضب الـــمصعق

سنلقاه في الخنـــق الـــمطبق *** ونـــقضي عليه بلا راحم

قضاءً يُـــذَلّ لحوبائه

سنلقاه في فخر آبائنا *** سنلقاه في دم أبنائنا

سنلقاه في غيظ أحشائنا *** ونـــتركه طعمة الطاعم

[1]) سيرد في المبحث القادم ، و هذا النوع من الإحالة يسمى الإحالة القبلية، حيث يحيل الضمير إلى اسم ظاهر تم ذكره مسبقا.

وفيها :

في السخط الـمحرق

في الحـق الـمطبق

في فخر آبائنا

في غيظ أحشائنا

ومن التوازي قول الخليلي :

يـري الدهر عرشاً والرجال قمامة *** تلـم فتلقى طـي بئر معطل([1])

يسري العيش سوقاً والنفوس بضائعاً *** تسباع وتشرى كالبعير الـمذلل

- وصورة التوازي هنا : فعل مضارع + فاعل مستتر + مفعول به أول + مفعول به ثان + معطوف

يرى	الدهر	عرشاً	والرجالَ	قمامةً
يرى	العيش	سوقاً	والنفوسَ	بضائعاً

- والعنصر المكرر هو الفعل: (يرى).

وذلك مما يقتضيه الفعل المتعدي(يرى) الناصب لمفعولين هنا، ويأتي بناء مثل هذا التوازي من قبيل التحسين الإيقاعي والابتعاد في نفس الوقت عن تكرار العامل (يرى) في البيت نفسه.

[1]) وحي العبقرية،ص ٣٩٦

ومنه ما يقع في الجملة الطلبية ، وصورته :

- فعل أمر + مفعول به + ظرف ومضاف إليه+ معطوف،:

يقول الخليلي :

أدركْ يــراعَك بــين الشوط واللجم[1]

أدركْ طروسَك بــين الظلــم والظلــم

أدركْ لواءَك بـين الحـــرب والسلــم

- والعنصر المكرر هنا هو الفعل (ادركْ).

وتتوازى الألفاظ : يراعك ، وطروسك ، ولواءك ، وتتوازى أيضاً أشباه الجمل والمعطوفات : (بين الشوط واللجم) ، توازي : (بين الظلْم والظلَم)، وهي توازي : (بين الحرب والسلم).

[1]) ديوان على ركاب الجمهور، دار النهضة ، مسقط، عُمان ، ط1 1988 ، ص 179 ."شاطَ يَشُوطُ شَوْطاً إذا عَدا شَوْطاً إلى غاية، وقد عَدا شَوْطاً أي طَلَقاً" . لسان العرب، مادة: شوط.

رابعاً : الإحـــــالـــــة :

من العناصر المؤكدة على تماسك النص ، وهي تفسر وجود الروابط وتوالي الضمائر وأسماء الإشارة في النصوص ، والإحالة عنصر لا بد منه في كل نص حتى يبدو متماسكاً ، يقول محمد خطابي في معرض تعليقه على الباحثَين م . هاليداي ، ورقية حسن في كتابهما " الاتساق في اللغة الانجليزية" ([1]) ،يقول الخطابي : " تعتبر الإحالة علاقة دلالية ، ومن ثم لا تخضع لقيود نحوية إلا أنها تخضع لقيد دلالي وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية للعنصر المُحِيل والعنصر المحال إليه" ([2]) ، ثم يشير إلى أنواع الإحالة ، حيث تقع على ضربين ؛ الأول : إحالة من النص إلى خارجه، أي وجود عنصر لغوي في النص يحيل إلى شيء خارجه ، والضرب الثاني : إحالة إلى داخل النص، ولهذا الضرب أشكال ينقسم إليها، وهي الإحالة القبلية والبعدية ، فتقوم الإحالة بنوعيها بوظيفة ربط العناصر الواقعة في النص بعناصر داخله أو بأخرى خارجه ، ثم إنها تؤدي دوراً في إثارة وعي المتلقي فيما تحيل إليه ليقوم بربط المحال بالمحال إليه بواسطة العنصر المحيل([3]) .

وعند الخليلي نجد أنواعَ الإحالة موظفة لا في سياق ربط أجزاء النص ببعضها فحسب ، بل تأتي أيضاً بغرض تعميق الإحساس بوحدة النص الموضوعية ، إلى الحد الذي يظهر النص عنده أحادي المحور، وتتصنف الإحالات في نصوص الخليلي كما يأتي :

أولاً : الإحالة الخارجية (المقامية)([4]):

يكثر هذا النوع من الإحالات ويتعدد في مجالات بعينها ، وعلى رأسها : التاريخ، حيث يتحدث في شعره عن الوقائع التاريخية في سيرة النبي محمد صلى الله عليه وسلم ، وتاريخ عُمان ودورها في الدعوة الإسلامية ، كذلك تكثر الإحالات الخارجية في الشعر القصصي ، وهو أيضاً قصص تاريخي مكتوب بالشعر

---

[1]) عنوان الكتاب cohesion in English وقد صدر سنة ١٩٧٦ longman.

[2]) محمد خطابي ، لسانيات النص ، المركز الثقافي العربي، ص١٧ .

[3]) انظر : محمد عبد المطلب ،قراءات أسلوبية، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٥ ، ص ١٤٣/ ١٤٤ .

[4]) تم استعمال مصطلح " الخارجية" لأنه أظهر في الدلالة على نوع الإحالة من مصطلح مقامية، وكذلك تم استعمال مصطلح "إحالة داخلية" ، بدلا من "إحالة نصية" ، للعلة السابقة ذاتها ، وهذه المصطلحات جميعاً واردة عند محمد خطابي الذي ينقل وينقد هاليدي ورقية حسن، انظر: لسانيات النص، محمد خطابي ص١٦-١٧ .

الحديث (التفعيلة) في ديوانٍ خصّه لهذا النوع من الشعر وهو (على ركاب الجمهور) ، حيث يستعرض الشاعر حوادث بارزة في قصور الخلفاء الأمويين والعباسيين ، وهذه الإحالات كثيرة العدد لكنها محصورة من حيث النوع ، و يمكن وضعها في التصنيف الآتي:

١-الإحالة إلى شخص ، أو أشخاص :

مثال ذلك قول الخليلي :

يا لحا الله موقفا وقف العز *** عليه كالـــمبتلى أيوب([1])

حيث يشير بالاسم (أيوب) إلى النبي المعروف عليه السلام ، وربط الاسم (أيوب) بقوله (المبتلى) ، يحيل إلى القصة المشهورة عنه عليه السلام بشدة البلاء والصبر عليه، وانتظار فرج الله الذي جازاه سبحانه عليه بأحسن الجزاء .

وتكثر الإحالات الخارجية عند استعراضه تاريخ عُمان ، حيث يحيل إلى أعلام وحوادث وسلاطين :

ومن ذلك قوله :

فتولى راشد من بعده *** من كصلت وهو يرعى المسلمين([2])

غير أنَ المعشر الغلب الأُلى *** عزلوا الصلت استمروا عازلين

فأزالو راشـــــداً عن حكمة *** بعد ما ولوه رغـــم الناقمين

---

[1]) وحي العبقرية، ص ٢٧٦

[2]) المرجع السابق، ص ٢٥٠

فقد أحال بالاسم الموصول (الألى)[1] إلى قوم هم التزاريون الذين عزلوا راشد بن نظر اليحمدي بعد أن تولّى السلطنة ، وكان ذلك سنة ٢٧٢ هـ [2]

[1]) ومن استعمال الاسم الموصول في الإحالة قوله (إن ضغط الحكم الذي فرض استــفــ *** ـــلاله للشعوب بالبأساء) من نافذة الحياة، ص٣، وقوله: (فهو الذي تمّ معناه وصورته *** بجوهر الحسن فيه غير منقسم) فارس الضاد، ص ٣٣٢ .

ومن ذلك أيضاً :(فانفصمت بذلكم اواصر الوصل التي شدت) المجتليات، ص ١٠ .

[2]) انظر : وحي العبقرية، ص ٢٥١ ، ومن الإحالة الخارجية ما يحيل به الضمير إلى خارج النص قوله :

أَسَلْتــــهُ حَسْناؤُهُ أَمْ ســـَلاهـــــا أَمْ تَلاهَتْ عَنْ حُبِّهِ فَتَلاها

الضمير عنصر الإحالة هو الهاء ضمير الغائب في (أسلته)، وهو يحيل إلى نفس الشاعر الكائن خارج النص، وفي (حسناؤه) والمستتر في (سلاها) وفي (حبه) ،ثم بعد توالي الضمائر تتحول هذه الإحالة المقامية إلى إحالة قبلية ، أي تحيل إلى الضمير الأول المذكور في النص.

ويوظف الشاعر الضمائر في نفس الغرض حيث تحيل كلها إلى الطبيعة التي عبر عنها في مطلع القصيدة بكلمة (حسناؤه) ، فمن خلال الإحالات الضميرية تظهر الحسناء مركزاً لدائرة تدور حول مركزها الضمائر جميعها ، أو كلها تصب في النهاية في هذه الكلمة (الحسناء) ، على النحو التالي :

أ- ضمير الغائبة بمعنى (هي) الذي يحيل إلى الحسناء، سواء كان منفصلاً أو متصلاً ، منصوباً أو مرفوعاً أو مجروراً:

- المنفصل : هي ليلاه، هي ليلاه ، هي منه ، هي ليلى ، هي الخيال ، هي في الأرض هي لغز هي مني

- المتصل : سلاها ، تلاهت ، طوله و عليها،ذكراها، عليها أفرغته،هواها،غذته غذاها، فادعته، حبيبها ، فتاها ، وعدته ، أذاقته ، لماها ،سألوها ، دعواها معناها ، لابستني ، يديها.

ب- ضمير المتكلم أي على لسانها :

أنا من روحه ، أنا دقات قلبه ،أم ترويني ، أنا عودته الشدائد، عني .

ج- ومن المخاطب أيضاً ما يجعل الحسناء محورا ، يقول :

أنت ليلى ، أنت الطبيعة، أنت روحي ،رآك اللبيب، جلتك ، غرزتك الأيام، أبصروا فيك، بت أرعى النجوم فيك، فالعبي في الحياة، واكسبي ، وابدلي .

٢-الإحالة إلى حدث :

وهو أن يرد في النص ما يحيل إلى حدثٍ ما، يريد الشاعر التنبيه عليه وتضمينه في شعره، لغرض قصصي أو تاريخي .

من أمثلة ذلك قول الخليلي ([1]) :

يا للضلالِ أن نضل قصدنا *** كسادة النادي وشيخ نجد

نرتــع في غيبوبةٍ من أمل *** ونرتضــي من العُلى بالوهد

نحس بالآلام في أنفسنا *** لكنها مِنّـــــي عليَّ وحدي

البــيت الأول منها فيه إحالة إلى قصة قريش (سادة النادي) مع الشيطان (شيخ نجد) إذ تآمروا على قتل الرسول صلى الله عليه وسلــم فعصمه الله منهم([2]).

ومن ذلك سرده تاريخ عُمان في الجاهلية، في قصيدة عنوانها : عُمان في الجاهلية([3]) ، يقول فيها :

واقتحمنا حصن كرمان على *** ملكه إذ عَاث بالبغي سنين

فالضمائر على اختلاف صورها تحيل إليها، أي إلى (الحسناء) التي جعلها المحور الوحيد في النص ،وجعل نفسه الذي يعبر عنها مرة بضمير المتكلم ، نحو : لا بستني ، وغذتني ، ضلعتني ، حمدت ،ومرة بضمير الغائب نحو قوله : حسناؤه، طوته ، غذته ، لقنته ، ليلاه ، جعل نفسه دائرا في فلكها، حيث الضمائر التي تحيل إليه متأثرة لا مؤثرة.

فهي التي : سلت، وهي التي طوت وأذابت وغذت ونحت والتي وعدت وأذاقت ....

هي لغز ، هي ليلى ، هي زوحي...

أنت ليلى، أنت الطبيعة ...

[1]) من نافذة الحياة، ص ١٣- ١٤

[2]) انظر الحادثة بتمامها : ابن هشام ، السيرة النبوية، حققه طه عبد الرؤف سعد ،دار الجيل ، بيروت،ج٣، ص ٥ وما بعدها.

[3]) وحي العبقرية، ص ٢٣٩

فـقتلناه وسُسْنا ملكه *** واتـــى الناس بنا مستـبشرين

وسليـم البطـل الكرار من *** أحكم الخطة عن عزم متين

في هذه الأبـيات إحالة إلى قصة سليـمة بن مالك لـما هرب من عمان خوفاً من إخوته إلى (كرمان) ، وكان لكرمان ملك تـُزَفُّ العروس إليه قبل أن تُـزفَّ إلى زوجها . والناس في حقد من ذلك ، فاتفق سليـمة مع القوم ، أنه هو الذي يزف عن العروس التي هُيِّئتْ للزوج ، فإن قتل الـمَلِكَ كان الـمُلْكُ له من بعده ، فكان له النصر عليه ، فاستولى على الحكم(١).

ومن ذلك أيضاً ما جاء في قصيدة عنوانها (عمان في بدء الإسلام)(٢)، يقول فيها :

إذ وفدنا قبل أن تبلغنا *** دعوة المختار خير المرسلين

فقرانا الدين شهداً خالصا *** فوردناه هياماً أجمعين

فلنا الفضل الذي قام به *** مازن الطائي سعياً لا يلين

ترك الأوطان لله إلى *** أن أتى أحمد والشوق حدين

فأطل الدين من مطلعه *** بحمانا فغدونا مسلـمين

في هذه الأبـيات إحالة إلى وفادة مازن بن غضوبة الطائي من سـمايل عمان الذي وفد إلى رسول الله صلى الله عليه وسلـم فتشرف بالإسلام والصحبة ، وعاد فنشر الإسلام بعمان فانتشر وعلى الأخص بسـمايل وما حولها(٣) .

ومن الإحالة الخارجية ما يكشف عن حب الشاعر للطبيعة في بلاده وعشقه إياها ، يقول :

---

١) وحي العبقرية، ص ٢٤٣ .

٢) المرجع السابق،ص ٢٤٠

٣) المرجع السابق، ص ٢٤٣ .

لقّنتهُ ســحر البيان فغنى   فهــو شعر تمده شعراها

وغذتني روح البيان فما إن   ضلعتني حتى حمدت لماها

وفي البيتين إحالة خارجية للحادثة التي كان لها أثر في نفسه ، حيث يقول الشاعر عن تلك الحادثة نثراً:

"... خرجنا بها (بالإبل) نشق الوادي الخصيب من سمائل ، وقد تفجر ينابيع الري وعقدت الترع منه للبلاد ، وكان وسطه مفعما بالماء العذب الذي فضل عن حاجات البلد وكانت أخفاف الإبل كأنما تقدح الحجر تارة وتطيش بالماء أخرى ....ومنذ ذلك اليوم بدا لي أن أقول الشعر وأنا أنظر إلى الماء المنساب وإلى القسم الآخر المتحجر من صحون الأودية وقد انعكست به زرقة السماء وخضرة الشجر ... "([1]) .

ويعلق الشيخ سعود بن علي الخليلي على ذلك قائلاً : " تحرّى شاعرنا هذه الرحلة .. فاضمر أن يقول الشعر فكان ذلك الخيال هو المركبة التي استطاع أن يطير بها في أجواء البيان، وعلى سماء التفوق والنبوغ.."([2]).

فلا يخفى أثر هذه الحادثة في نفسه ، وهي قد كانت البداية أو الدافع المؤثر في نفس الشاعر والباعث له على قول الشعر، إذ عكف منذ تلك الحادثة على امتلاك أدوات الشعر ورياضة نفسه لقوله، فإذا كانت الطبيعة هي موضوع النص فلا أقلّ من أن يحيل القارئَ إلى تلك الحادثة التي كان لها كبير الأثر في نفسه ، فالإحالة هنا متسقة مع النص اتساقاً تاماً لا تُحْوِج إلى التأويل ولا تشي بغموض مناسبتها، ويقع هذا النوع من الإحالة أيضاً في قوله :

يقف الخليل ببرده وسلامه *** فيها كما يجثو الذبــيح الطيع([3])

وفي البيت إحالة إلى قصة النبي إبراهيم (الخليل ببرده وسلامه) عليه السلام عندما ألقاه قومه في النار جرّاء تحطيمه آلهتهم ، والحادثة مذكورة في قوله تعالى : ((قَالُواْ حَرِّقُوهُ وَٱنصُرُوٓاْ ءَالِهَتَكُمۡ إِن كُنتُمۡ فَٰعِلِينَ

---

[1]) وحي العبقرية ،ص٢٤ /٢٥

[2]) المرجع السابق ،ص٢٤ /٢٥

[3]) المرجع السابق،ص ١٦٢ .

﴿قُلْنَا يَٰنَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَٰمًا عَلَىٰٓ إِبْرَٰهِيمَ﴾(١)، وتحيل كلمتا (الذبيح الطيع) إلى ابنه اسماعيل عليه السلام عندما رأى في منامه أنه يذبحه، وهي الحادثة التي جاء ذكرها في القرآن الكريم بقوله تعالى: ﴿رَبِّ هَبْ لِي مِنَ ٱلصَّٰلِحِينَ ۝ فَبَشَّرْنَٰهُ بِغُلَٰمٍ حَلِيمٍ ۝ فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ ٱلسَّعْيَ قَالَ يَٰبُنَيَّ إِنِّيٓ أَرَىٰ فِي ٱلْمَنَامِ أَنِّيٓ أَذْبَحُكَ فَٱنظُرْ مَاذَا تَرَىٰ ۚ قَالَ يَٰٓأَبَتِ ٱفْعَلْ مَا تُؤْمَرُ ۖ سَتَجِدُنِيٓ إِن شَآءَ ٱللَّهُ مِنَ ٱلصَّٰبِرِينَ ۝ فَلَمَّآ أَسْلَمَا وَتَلَّهُۥ لِلْجَبِينِ ۝ وَنَٰدَيْنَٰهُ أَن يَٰٓإِبْرَٰهِيمُ ۝ قَدْ صَدَّقْتَ ٱلرُّءْيَآ ۚ إِنَّا كَذَٰلِكَ نَجْزِى ٱلْمُحْسِنِينَ ۝ إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ ٱلْبَلَٰٓؤُا۟ ٱلْمُبِينُ ۝ وَفَدَيْنَٰهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ﴾(٢)

ويقول الخليلي:

ويقوم بالترحيب بين ضيوفه *** خلف البشائر والملائك خشع(٣)

وفي البيت قوله (الترحيب بين ضيوفه) والتركيب هنا يحيل إلى استقبال إبراهيم عليه الصلاة والسلام الملائكة الذي أرسلوا إليه ليبشّروه بغلام، ويخبروه أنهم جاءوا لإيقاع العذاب على قوم لوط عليه السلام:

﴿هَلْ أَتَىٰكَ حَدِيثُ ضَيْفِ إِبْرَٰهِيمَ ٱلْمُكْرَمِينَ ۝ إِذْ دَخَلُوا۟ عَلَيْهِ فَقَالُوا۟ سَلَٰمًا ۖ قَالَ سَلَٰمٌ قَوْمٌ مُّنكَرُونَ ۝ فَرَاغَ إِلَىٰٓ أَهْلِهِۦ فَجَآءَ بِعِجْلٍ سَمِينٍ ۝ فَقَرَّبَهُۥٓ إِلَيْهِمْ قَالَ أَلَا تَأْكُلُونَ ۝ فَأَوْجَسَ مِنْهُمْ خِيفَةً ۖ قَالُوا۟ لَا تَخَفْ ۖ وَبَشَّرُوهُ بِغُلَٰمٍ عَلِيمٍ ۝ فَأَقْبَلَتِ ٱمْرَأَتُهُۥ فِي صَرَّةٍ فَصَكَّتْ وَجْهَهَا وَقَالَتْ عَجُوزٌ عَقِيمٌ ۝ قَالُوا۟ كَذَٰلِكِ قَالَ رَبُّكِ ۖ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلْحَكِيمُ ٱلْعَلِيمُ﴾(٤)

---

(١) الأنبياء: ٦٨- ٦٩

(٢) فاطر: ١٠٠- ١٠٧

(٣) وحي العبقرية، ص١٦٢.

(٤) الذاريات: ٢٤- ٣٠

ويحيل أيضاً إلى حوادث معروفة في التراث الديني ، فيقول :

ويبسيت يعقوب تجاه قميصه *** جذلا ويعلو يوسف المتورع([1])

وفي البيت إحالة إلى الأحداث التي جرت ليعقوب وابنه يوسف عليهما السلام ،والإشارة إلى قميص يوسف الذي أدى إلى رجوع البصر لأبيه – عليهما السلام- بعد أن أُلقِيَ عليه، قال الله تبارك وتعالى على لسان يوسف عليه السلام :

﴿ٱذْهَبُوا۟ بِقَمِيصِى هَٰذَا فَأَلْقُوهُ عَلَىٰ وَجْهِ أَبِى يَأْتِ بَصِيرًا وَأْتُونِى بِأَهْلِكُمْ أَجْمَعِينَ ﴿٩٣﴾ وَلَمَّا فَصَلَتِ ٱلْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّى لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ ۖ لَوْلَآ أَن تُفَنِّدُونِ ﴿٩٤﴾ قَالُوا۟ تَٱللَّهِ إِنَّكَ لَفِى ضَلَٰلِكَ ٱلْقَدِيمِ ﴿٩٥﴾ فَلَمَّآ أَن جَآءَ ٱلْبَشِيرُ أَلْقَىٰهُ عَلَىٰ وَجْهِهِۦ فَٱرْتَدَّ بَصِيرًا ۖ قَالَ أَلَمْ أَقُل لَّكُمْ إِنِّىٓ أَعْلَمُ مِنَ ٱللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴿٩٦﴾﴾([2])

وهذا الضرب من الإحالات كثير منتشر في شعر الخليلي([3]).

٣-الإحالة إلى نص :

وهو أن يرد ما يحيل إلى نص معروف ، وتختلف أغراض الإحالة هذه إلا أنه يجمعها رغبة الشاعر في التذكير بهذا النص و بمناسبته ، من ذلك مثلاً قصيدة يقولها في ذكرى ابن زيدون :

قم عانق الحسن والشـمه رياحينا *** وداعب الزهر جوريا ونسرينا([4])

---

[1]) وحي العبقرية، ص ١٦٢ .

[2]) يوسف :٩٣- ٩٦

[3]) من ذلك مثلا قوله : (لا العجل فيها بالخوار بمفلح *** كلا فأين السامري وما جلا) فارس الضاد، ص ٦٤٢، حيث يحيل (العجل، الخوار، السامري) إلى حادثة صناعة العجل وعبادته من قبل بني إسرائيل.

[4]) وحي العبقرية، ص ٤٠٧

ولامس الأنس في مهد السرور وقف ** * بـين المعالم والأعلام مفتونا

واغنم على السر روح الله ينفح عن ** آلائه حيث تستجلي الهوى دينا

وحسي باللطـف حياً بت تخضله *** دمع الـوفاء بأنات المشـوقينا

ساق القـضاء الأمـاني فيه طيبة *** إليـك والسـعد باللذات مقرونا

وأسـبل الجد فيه باللقاء كما *** شاء الهوى بردة تحوي الـمحبـينا

حيث تحيل القافية في القصيدة وحرف رويها النون المطلقة إلى نص ابن زيدون الذي يقول في مطلعه :

أضحى التنائي بديلا من تدانينا   وناب عن طيب لقيانا تجافينا([1])

فقد جاءت قافية قصيدة الخليلي ووزنها العروضي متحدةً مع قافية قصيدة ابن زيدون ، والقصيدة تحيل إلى ابن زيدون، وهو شخص خارج النص مبدئياً، لأن الشاعر أنشأها في ذكرى ذلك الرجل ، ثم أكد على مفهوم الإحالة إليه عن طريق الإحالة إلى النص المشهور عنه .

والإحالة إلى نصوص من القرآن الكريم كثيرة منتشرة في دواوين الخليلي ، والسبب كما مرّ سابقاً تأثر هذا الشاعر بالقرآن الكريم والثقافة الدينية عامة ([2]) ، ومثال ذلك قوله في قصيدة عنوانها (الحسيب الـمتسقلب)([3]) ، يقول فيها :

ذكِّرِ الدهر وهل تجدي الذِّكَر *** وسل الأيام هل من مدَّكر

وسل الأيام في طالعها *** وسل الشـمس تجد ثَـمَّ عبـر

وسل الدنيا لدى أبنائها *** هل سقتهم شـهدها دون صبر

[1]) ابن زيدون ،ديوان ابن زيدون، تحقيق ح. الفاخوري، دار الجيل ، بيروت، ط١ ، ١٩٩٠ ، ص ٣٨٦ .

[2]) انظر مجلة المنتدى الأدبي: يونيو ١٩٩١ ، أعدها: سالم بن محمد الغيلاني، محمد علي الصليبي، بحث بعنوان : مظاهر معاصرة الجيلين: أحمد درويش ، ص ٤٤ .

[3]) من نافذة الحياة، ص ٦٦

تـــم قل ما شئته في حَرَد *** أو رضاً أو أشـــبع الرأي فكر

يا حبيبا كلـــما قلت دنا *** دنت الســــــاعة وانشقّ القمر

وإذا باعدت أو قلت ابتـــعد *** عن سبيلي قيل سحر مستمر

النبع هو شجر ينبت في أعالي الجبال تصنع منه القسي والسهام

ولكم الذري ما يتـــقى *** فتـعاميت ولـــم تـــغنِ النُـــذُر

هكذا الحب فهل من زاجر *** يصدع القلب وهل من مزدَجَر

وفي النص ألفاظ تحيل إلى القرآن لا إلى مجمله، بل إلى سورة مخصوصة منه، وهي سورة القمر ، ويلحظ إتيان الشاعر بتراكيب منها لا ألفاظ فقط ، ولعل فاعلية الإحالة هنا هي أن مجرد وقوع هذه البنية والألفاظ في السمع تحصل بذلك الإحالة إلى النص ، كنوع من استدعاء ذلك النص المحال إليه، ففي القصيدة السابقة تأتي أبياتها متضمنة عناصر إحالية هي التراكيب ، بحيث يحيل كل تركيب إلى إحدى آيات سورة القمر على النحو الآتي :

–هل من مدّكر..................إحالة إلى قوله تبارك وتعالى :(وَلَقَد تَّرَكۡنَٰهَآ ءَايَةً فَهَلۡ مِن مُّدَّكِرٖ ﴿١٥﴾)[1]

–دنت الساعة وانشقّ القمر......إحالة إلى قوله تبارك وتعالى:(ٱقۡتَرَبَتِ ٱلسَّاعَةُ وَٱنشَقَّ ٱلۡقَمَرُ ﴿١﴾)[2]

–سحرٍ مستمر ....إحالة إلى قوله تبارك وتعالى:(وَإِن يَرَوۡاْ ءَايَةً يُعۡرِضُواْ وَيَقُولُواْ سِحۡرٞ مُّسۡتَمِرّٞ ﴿٢﴾)[1]

---

[1]) القمر: ١٥

[2]) القمر: ١

-ولـم تـغنِ النُـذُر. ....إحالة إلى قوله تبارك وتعالى:(حِكْمَةُۢ بَٰلِغَةٌۖ فَمَا تُغْنِ ٱلنُّذُرُ ﴿٥﴾)([1])

-وهل من مزدَجَر.............إحالة إلى قوله تبارك وتعالى:(جَآءَهُم مِّنَ ٱلْأَنۢبَآءِ مَا فِيهِ مُزْدَجَرٌ ﴿٤﴾)([2])

وربما قصد الشاعر بذلك الإحالة إلى البنية اللغوية وإلى الأثر الذي تحدثه هذه البنية التي تتضمنها الآيات الكريمة في النفس جراء وقعها الشديد لا سيما فواصل الآيات .

ومن ذلك أيضاً ما يندرج تحته كم غير قليل في باب الإخوانيات التي غالباً ما يحيل فيه إلى نصوص متنوعة المضامين جاءته من شيوخه أو أصدقائه، من ذلك هذه الأبيات وهي من قصيدة طويلة " أنشأها جواباً لأخيه وصديقه الشيخ الفقيه والنابه الأديب الربـيع بن الـمر الـمـزروعي"([4]).

عتبك يا ربـيع ما أعذبه *** لديّ والعتـب الكريـم يعذب

والت كما شاء الوفا رسالة ** * منك فهز جانِـبـيَّ الطرب

ترغب في بضاعتي وسوقها * ** كاسدة فكيف بـي لا أرغب

عدتك عدوى بـيئتي في أهلها *** أن كاد فيها ليـموت الأدب

وهو يحيل بقوله (عتبك) إلى النص الذي ورده من الشيخ الفقيه الربيع بن المر ، وفيه كما يتضح من النص عتاب موجه إلى الخليلي .

ويمكن إدراج التضمين ضمن هذا النوع من الإحالة لأن الجزء الْمُضَمَّن من نصٍّ ما يحيل إلى هذا النص كاملاً، وقد نظم قصائد عدة ضمنها أبياتاً لغيره ، كقوله([1]):

---

[1]) القمر: ٢

[2]) القمر : ٥

[3]) القمر : ٤

[4]) وحي العبقرية، ص ٣٧٤

على أحمدٍ مني التحية ضائعاً *** شذاها له في الخافقين هبُوب

تغاديه بالكافور غادية صبا *** وتمسي به بالمسك وهي جنوب

وتلثــم منه كالـــمهند مقولا *** وقلباً يبث السحر منه أديب

إليك أخي عني وعما أكنه *** لـــمثلك لو أن الغـــرام لهيب

بعثتَ إليَّ ابن الدمينة شاعراً *** يقول فأصغي والزمان يجيب

(أحقا عباد الله أن لست خارجاً *** ولا والجاً إلا عليّ رقيب)

(ولا ماشياً وحدي ولا في جماعة *** من الناس إلا قيل أنت مريب)

(كبير عدو أو صغيـــر ملقن *** لتدبير أحوال الرجال لبـــيب)

وقد اقتبس الأبيات المحصورة بين الأقواس وهي لابن الدمينة ، كما صرح هو في البيت الذي يحيل فيه إلى رسالة صديقه الشاعر الأديب أحمد بن عبد الله الحارثي ، وفي النص إحالتان ، الأولى إلى الرسالة (النص) الذي وصله من الأديب الشاعر أحمد بن عبد الحارثي بقوله (بعثتَ إليَّ) ، والإحالة الثانية إلى شعر ابن الدمينة الذي ضمن منه ثلاثة أبيات هنا، وعلى ذلك تحقق الإحالةُ مبدأ الاستحضار أو الاستدعاء أو التناص ، فإذا كان ذلك من وظيفة الضمائر أو أسماء الإشارة كما يذهب علم نحو النص ، " فإن الضمائر وخاصة ضمائر الغيبة تقوم بوظيفتين : استحضار عنصر متقدم في خطاب سابق ، أو استحضار مجموع خطاب سابق في خطاب لاحق "([2]).

من هنا يمكن القول إنّ عملية الاستحضار متحصلة بغير الضمائر أو أسماء الإشارة ، والعنصر المستحضِر في النصوص السابقة للخليلي هو عبارة عن أجزاء من المستحضَر ، كالأبيات الثلاثة السابقة لابن الدمينة ، أو كأجزاء من جمل مفيدة، كالتي اقتبسها من سورة القمر ، والإحالة بذلك تؤدي دوراً كبيراً في ربط النص بما هو

---

[1]) وحي العبقرية ، ص ٣٧٨/ ٣٧٩

[2]) لسانيات النص : محمد خطابي، ص ١٧٥ .

واقع خارجه ، واستثمار ذلك النص - المحال إليه - أو مكوّن من مكوناته([1]) عن طريق العنصر المحيل الذي يشكل همزة وصل بين النص المحال إليه والنص المحال منه، وهذا العنصر لا ينحصر في ضمير أو اسم إشارة أو أداة من (أدوات المقارنة) التي يتحدث عنها هاليدي ورقية حسن([2]) .

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة عنوانها (روحُ الْـبُرْدَة) ([3]):

أمن تذّكر جيران بذى سلم *** سريت لهوى بقلب منك محتدم
أم من بَوادٍ بِواد مسـها لهب *** مزجت دمعا جرى من مقلة بدم
أم هبت الريح من تلقاء كاظمة *** وفاض منك سواد العين عن ندم
أم جادك المزن فيّاضا بصيِّبه *** وأومض البرق في الظلماء من إضم

حيث يحيل الشاعر إلى "نهج البردة" للبوصيري، وقد جعلها تضمينا في ديوان (المجتليات) الذي يقوم على ميمية البوصيري ،بين " تشطير"([4])

---

[1]) كاستثمار إيقاع ذلك النص أو أثره في النفوس بتضمين جزء منه .

[2]) انظر لسانيات النص ، ص١٩

[3]) المجتليات ،ص ١ .

[4]) يعني بالتشطير جعل وحدة الوزن شطرا واحدا تتكرر ثلاث مرات بعد بيت تام ، على النحو الآتي :

"أمن تـذكر جيران بذى سلم *** مزجت دمعاً جرى من مـقلة بدم
فـبت والدمع من عيـنيك كالديم
يكاد يـغرق من الكون من لسم
وأنت تـسأل عن نوح على العرِم
أم هبت الريح من تلـقاء كاظمةٍ *** وأومض البرق في الظلماء من إضم
وأنت ترسل منك الدمع في الندم
يكاد يـغرق في بلعوم كاظمةٍ
ما حباها الهوى عِقداً لناظمة" المجتليات ص ١٦

و"تخميس"([1]) ، يقول الخليلي –في حوار أجري معه – عن ميمية البوصيري:

" قصيدته عميقة ورقيقة ولقد اسرتني معانيها وألفاظها السهلة حيث خمّستها وشطّرتها على وجهين، وجمعت هذا العمل في ديوان اسميته(المجتليات)...قصيدة البوصيري أخاذة المعاني سيما وأنها تتسم بوصف الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم."([2])

ومن هذا النوع من الإحالات قوله في نص آخر:

الله ما محمدُ([3])

هل أستطيعُ وصفَه هل استطيع مدحَه

وفي ((عظيـــم خُلقه)) و ((قاب قوسين)) من القرآنِ

أعظم الثـــناَ

فهل تُراني أستطيع مدحَه كما أشاَ

حيث يحيل بقوله : (عظيم خلقه) إلى قوله تعالى ((وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيمٍ ﴿٤﴾))([4])

ويحيل بقوله : (قاب قوسين) إلى قوله تعالى : ((فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَىٰ ﴿٩﴾))([5])

---

[1]) ويعني بالتخميس: تقسيم الأبيات إلى خمسة أشطر على النحو الآتي :

" أمن تــذكّر جـــيران لذي سلم *** مزجـــــت دمعا جرى من مقلـــة بدم

وشبت ذوب الأقـــاحي في دم الغم *** فكاد يـــغرق من كل لي الكون من نسم

والت تسأل عن نوح على العرم" المجتليات ص ١٩ .

[2]) أمير البيان :عبد الرزاق الربيعي،حاوره محمد بن سليمان الحضرمي، ص ١٧٠ .

[3]) على ركاب الجمهور، ص٥٦.

[4]) القلم : ٤

[5]) النجم : ٩

ثانياً : الإحالة الداخلية (النصية):

وهي قسمان؛ الأول : أن يحيل عنصر الإحالة إلى عنصر موجود في النص متقدم عليه ، فتلك إحالة قبلية لأن الإحالة تمت من لاحق إلى سابق، والثاني : أن يحدث عكس للاتجاه الأول أي من عنصر سابق إلى عنصر لاحق فتكون الإحالة بعدية، وفي الحالتين فإن المحال إليه موجود داخل النص ، لا خارجه.

١-الإحالة القبلية :

ومن ذلك مثلا قصيدة عنوانها (الـــخيـــزران والرشـــيد) ([1])، يقول فيها :

سلاها قبل هيمنة المساء *** أكانت والحبيب على جفاء([2])

ســـلاها والظلام له صُداء *** حواليـــها ورَجْع من زُقاء

سلاها والدجى حيران تهوي *** به الأنات في أرض عراء

سلاها والحبـــيب على فراش *** كأن وطاءه شوك الفناء

من الضروري هنا الإشارة إلى أن الخليلي نفسه هو الذي يضع العنوانات لقصائده، وإذا تناولنا الإحالات في القصص التاريخي عند الخليلي – وهو جزء غير قليل من شعره – وأخذنا الأبيات لنجد الإحالات الداخلية كما يلي:

ضمير المفعول به (ها) الظاهر في فعل الأمر الموجه لاثنين (سلاها)، يعود إلى الخيزران ، وقد صرح ببطلي القصة – الخيزان والرشيد– في عنوان القصيدة ، وعليه فإن العنوان هنا جزء من النص ، وإلا فقد تتحول

---

[1]) وحي العبقرية، ص ٥١٣ ، والقصيدة في الأصل مبنية على غرار همزية أبي نواس الذي طلب منه الرشيد أن يقول في الخيزران شعراً ، وفيها يقول أبو نواس: فقلت الوعد سيدتي فقالت : كلام الليل يمحوه النهار. انظر : مجلة المنتدى الأدبي ، القصة الشعرية ، أحمد أمين مصطفى ،ص ٩٩ ، ونص الخليلي هنا يحيل إلى نص أبي نواس.

[2]) سلاها : فعل أمر للمثنى من (سأل)، وسلاها في الأبيات التالية فعل ماضٍ من (يسلو) ، وجاء هما متجانسين على حد قول أحمد شوقي : " وسلا مصر هل سلا القلب عنها أو أسا جرحه الزمان المؤسّي". الشوقيات ، ج٢ ، ص٤٥ .

الإحالة إلى خارج النص ، وهذا يعني بالضرورة أن القارئ في حاجة للتنقيب في داخل النص حتى يكتشف بعد عناء المحال إليهما بهذه الضمائر، وهذه الضمائر تتكرر أيضاً في الأبيات اللاحقة .

وفي نص آخر يقول الخليلي :

سنلقاهِ في السخط الـمحرق *** سنلقاهِ في الغضب الـمصعق

سنلقاهِ في الحنق الـمطبق *** ونـقضي علـيه بلا راحم

قضاءً يُـذلّ لحوبائه

سنلقاهِ في فخر آبائنا *** سنلـقاهِ في دم أبنائنا

سنلقاهِ في غيظ أحشائنا *** ونـتركه طعمة الطاعم

حيث يحيل الضمير الهاء في (سنلقاه) إلى (الغاصب الدخيل) الذي سبق وروده في قصيدة عنوالها "فلسطين" ، حيث يقول([1]) :

بإشراقة الأمل الباسم *** بإبراقة الـمرهف الصارم

بإطراقة الضيغم الجاثـم *** بإحراقة الغضب العارم

سنـقضي على الغاصب التائه

وهذا النوع من الإحالات أكثر من أن يحصر .

---

[1] م فارس الضاد، ص ٤٨٧.

٢–الإحالة البعدية :

ومن الإحالات البعدية ما جاء في قصيدة عنوانها (سلطـان الـغـرام) ، وهي قـصـة شـعـريـة ([1])، يقول فيها :

١– علق الخيال فهام بسين شعابه *** وأتى الحقيقة وهي في أطنابه

٢– ورأى الجلالة في الخيال صبـية *** فصبا إليها وهـو في أوصابه

٣– يجلو الهوى متفنـنا عن شاعر *** في سحره ويجول ملء إهابه

٤– متحـرك السكنات إلا إنه *** خاوي العزيـمة فاقد لصوابه

٥– حيـران يحسب غيه في رشـده *** أبدا ويحسب شهده في صابه

٦– وهب الشباب حياته لغـرامه *** ونعى الغرام حياته لشبابه

٧– وإليك([2]) قصته كقبـلة شيق *** في خد من يهواه غب عتابه

ويظهر في هذا النص الإحالة بالضمير المستتر في الفعل (علق)، وهو يحيل إلى بطل القصة المتخيّل ، وهو (الملك) الذي لم يصرح به قبل ذلك ، ولم يكن معهوداً أيضاً، وقد وقع أسيراً للحب وطغى سلطان الغرام على سلطانه، وأصبح الملك مستضعفاً بعد أن كان ذا جاهٍ وجبروت، وهذا الضمير يحيل إلى (ملك) وقد جاء متأخراً عن الضمير المحيل ، فكلمة (ملك) جاءت لتفسر الضمير المحيل الذي هو فاعل الفعل (علق) في قوله : (علق الخيال)، وقد فصل بينه وبين الضمير المحيل بستة أبيات .

كذلك باقي الضمائر المستترة التي تحيل إلى الضمير الأول فاعل (علق) ، ومن هذه الضمائر : المستتر في (هام) ، وفي (أتى) ، وفي (رأى) ، وفي (صبا) ،والضمير الظاهر (هو) في قوله (وهو في أوصابه) في البيت الثاني ، وغيرها ، في حين يحيل الضمير المتصل الظاهر في (شعابه) إلى (الخيال) في قوله (علق الخيال) ، والضمير الظاهر

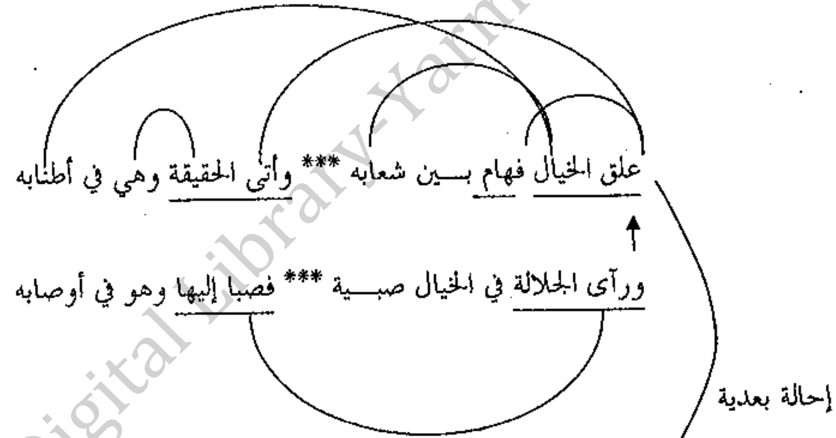
---

[1]) الخيال الوافر،ص ٥١٦–٥١٩ .

[2]) وفي الضمير الكاف في (إليك) إحالة خارجية ، فهو يحيل إلى المتلقي.

المنفصل (هي) في قوله (وهي في أطنابه) يحيل إلى (الحقيقة) في البيت الأول ، اما الضمائر في الأفعال المذكورة هنا فكلها تحيل إلى الضمير الأول من قبيل الإحالة القبلية ، في حين يحيل الضمير الأول إحالة بعدية .

ويمكن تصوير هذه الإحالات على النحو الآتي :



ملك أطاعته النفوس سخية *** وأطاعه النـــــاموس من أحبابه

راعته راية في الخميلة شادنا *** يستل سيف اللحظ من أهدابه

سكرى تمايل في غلائل سندس *** كالبدر يمرح في قشيب ثيابه

ما زال قرن الشمس يصبغه الحيا ** مذ شام مفرقها وراء حجابه

والبدر لا ينفك يحسد وجهها *** لـــما رآه يلوح تحت نقابه

أما الضمائر التي تعود على (ملك) فيما بعد البيت السادس فهي جميعاً تحيل إحالة قبلية مثل الضمير المتصل في (راعته) في قوله (راعته راية في الخميلة) لأنها جاءت بعد أن تم ذكره.

ملك أطاعته النفوس سخية *** وأطاعه الناموس من أحبابه

راعته راية في الخميلة شادنا *** يستل سيف اللحظ من أهدابه

ففي هذه القصيدة يكرر الشاعر الإحالات في لوحات القصيدة عدا اللوحة التي تتضمن حواراً، والحوار في القصة شقّان ([1])، حوار بين الملك والمحبوبة، وحوار بين الملك ووزيره ، ليخلص من القصة إلى أن الملك على جاهه وسلطانه وجبروته قد وقع أسيراً ضعيفاً تحت سلطان الحب ، كل ذلك إنما يوضع ضمن أدوات ترابط النص على المستويين النحوي والدلالي ، فالضمير المحيل أياً كان لا يؤدي دوره إلا ضمن سياقه، بل في موقع محدد في هذا السياق ، وتطابقه مع المحال إليه من حيث التذكير والتأنيث، ومن حيث العدد : الإفراد والتثنية والجمع .

ومن الإحالة البعدية قوله([2]) :

هو الدهر كم قاسى الأذى من بناته *** وقاسين منه والخطوب نيوب

هو الدهر كم أخنى به الذل خانعا *** وكم ذل فيـسه سالب وسليب

---

[1]) من هذا الحوار قوله :

يـــا أيها الملك الذي لمس الهنا *** في راية الأفراح شمس كمابه

فأباح عما في الخبا لوزيره *** فمضى الوزيـــر يتيه في استغرابه

ويقول إن يك ما يقول حقيقة *** فلقد ظفرت من الهنا بعجابه

قال المليك نعم هلم على الخفا *** لترى بعينك سر ما أحظى به

فتماشـــيا هذا يـــدل بعجبه * * * جهراً وذاك يـــلوذ في أعقابه   وحي العبقرية ، ص ٥١٨

[2]) وحي العبقرية، ص ٣٧٩

والإحالة هنا في الضمير المنفصل (هو) الذي يحيل إلى اللفظ الذي يليه (الدهر)، وهي من قبيل الإحالة البعدية ، لأن المقصود بالضمير هو – إذا أُطلق هكذا – غير معلوم ، ولا تتحدد دلالته إلا بالاسم الذي جاء بعده وهو (الدهر) ، والإحالة هنا تجري مجرى الإحالة التي وردت في أول سورة البقرة حيث يقول الله تعالى : ﴿ذَٰلِكَ ٱلۡكِتَٰبُ لَا رَيۡبَۛ فِيهِۛ هُدٗى لِّلۡمُتَّقِينَ ٢﴾(١) .

مع وجود فرق بين المحيل في الآية الكريمة وهو اسم الإشارة (ذلك) ، وبين المحيل في قول الخليلي و هو الضمير(هو)، إلا أن الإحالة بهما متحصلة، ويجعل عمر أبو خرمة هذا النوع من الإحالة من قبيل "التوسيع " مع "الاقتصاد"، إذ يقول : " فعندما قال الحق سبحانه(ذلك) مثلا فإن المتلقي لم يفهم شيئاً، ولم يستقل في ذهنه معنى حتى وسع فقال (الكتاب) ،ففهم المتلقي حينها أن المقصود الإشارة إلى مطابق المشار إليه وهو هنا لفظ الكتاب....وهي التي اجبرت على توسيع الجملة ، مع أنها في الوقت ذاته أوجدت الاختصار بإرسال اسم الاشارة (ذلك) بدلا من جملة كاملة فحواها : اشير إلى....أي حققت قانون الاقتصاد بكونها اسما مبهما"(٢) .

ولكن إذا جاء اللفظ مفيداً العموم ثم جاء ما يفسره بعده فربما يكون ذلك تخصيصاً لهذا العام، فإن اسم الإشارة(ذلك) صالح لأن يشار به لأشياء مختلفة وهو على إطلاقه مبهم ، فلما أتى لفظ (الكتاب) بعده خصصه لهذا المشار إليه دون غيره، كذلك في قول الخليلي ، فإن الضمير المحيل (هو) يصلح للإحالة إلى عدد غير محصور من المحال إليه إلا أنه تخصص بعد مجيء لفظ (الدهر) بعده(٣).

---

(١) البقرة : ٢

(٢) عمر أبو خرمة :نحو النص، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ٢٠٠٤ ، الطبعة الأولى، ص ١٧٤ .

(٣) ومن مثل هذه الإحالة قوله : هو السيف كم جذ الضلال بحده *** وكم كشف الغماء عن جاهل غمر" ،بين الفقه والأدب،ص ٤٦ .

ومن ذلك أيضاً([1]) :

وهذه أُقصوصة بطلها الديك

ومن ناموسها الحسناء

وفي إطارها

موعظة وعبرة لا قسوة

على بَرودات الرضاب

والإحالة في اسم الإشارة (هذه)([2]) الذي يحيل إلى (أقصوصة) ، لأن الإشارة المقصودة هي إلى أقصوصة ، وهي لفظ يلي المحيل مباشرة ولا يفصل بينهما فاصل.

---

[1]) على ركاب الجمهور، ص ١٦٤ .

[2]) من ذلك أيضاً قوله : (هذه صرخة الفحول حماة الشـ *** ـعب تـدوي بأذنك الصماء)، من نافذة الحياة، ص ٢ وقوله : (هذه مصر وقد خطتهما *** وخطت خطو كمي حذر) ،من نافذة الحياة، ص ٢١ ، وهو كثير.

خامساً : التقديم والتأخير([1]):

إن الموجّه للمتكلم نحو تقديم عنصر نحوي وتأخير آخر إنما هو أهمية المتقدم وإرادة التنويه إلى شأنه في الكلام، وقد أشار إلى ذلك سيبويه حيث قال : " إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم ، وهم ببيانه أعنى ، وإن كان جميعا يهمانهم ويعنيانهم "([2]) .

والتقديم والتأخير ينبني على أن هناك أصلاً ترتيبياً للكلام ، فحق المبتدأ أن يتقدم والخبر أن يتأخر، فإن تقدم الخبر فهذا يعني أن هناك غرضاً لتقديمه إذ لم يأت الكلام على الرتبة([3])، وكذلك فإن رتبة المفعول به أن يأتي بعد الفعل والفاعل ، فإن تقدم فوراء هذا التقديم غرض ، وهذه الأغراض تتعدد كما نبه عبد القاهر الجرجاني منكرا على الذين يقصرون التقديم والتأخير على إفادة أهمية المتقدم فقط، حيث قال ما فحواه إن لكل حالة من التقديم والتأخير ما يخصها من الأغراض ،وإن اندرجت كلها تحت باب الأهمية إلا أنه يجب تعليل هذه الأهمية وذكر والوجه الذي لأجله جُعل المتقدم مهمّاً فقال: " وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال: إنه قُدّم للعناية ولأن ذكره أهم من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية، وبمَ كان أهم"([4]) .

وفيما يأتي نماذج مما وقع في شعر الخليلي في التقديم والتأخير مبوبّة على نوع الجملة اسمية وفعلية يمكن وضعها تحت عنوان "أسلوب الشاعر" في التقديم والتأخير :

---

[1]) عقد الجرجاني في دلائل الإعجاز فصلاً حول التقديم والتأخير وقال في وصفه : "هو باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية" دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد رضوان الداية ، فايز الداية ، مكتبة سعد الدين ،دمشق، الطبعة الثانية، ١٩٨٧ ، ص ١٣٥ / ١٣٦ .

[2]) سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل ، بيروت، ط١، ١٩٩١، ج١ ص ٣٤ .

[3]) وقال الجرجاني في الغاية من التقديم والتأخير : " اعلم أن تقديم الشيء على وجهين: تقديم على نية التأخير وذلك في كل شيء اقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه وفي جنسه الذي كان فيه...وتقديم لا على نية التأخير ولكن على ان تنقل الشيء عن حكم إلى حكم وتجعل له بابا غير بابه، وإعرابا غير إعرابه وذلك أن تجيء إلى اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ ويكون الآخر خبرا له فتقدم تارة هذا على ذاك وأخرى ذاك على هذا" دلائل الإعجاز، ص ١٣٥ / ١٣٦ .

[4]) المرجع السابق ، ص ١٣٧

١ – التقديم والتأخير في الجملة الاسمية :

إن أغراض التقديم والتأخير في باب المبتدأ والخبر تنحصر في غرض التخصيص بمعناه الواسع الذي يشمل أغراض تتفرع عنه ، كالتنبيه على أن المتقدم خبرٌ لا نعت (في حال كون الخبر جارا ومجرورا أو ظرفا)، ويحتمل التخصيص معاني وجدانية أيضاً كالتفاؤل أو التشويق لذكر العنصر المتأخر([1]).

وفيما يلي عرض ما جاء عند الخليلي في هذا الباب:

قال الخليلي :

أنــــتـم للدهر زينـــته *** في مجال الأنس والهمـــم([2])

يفتتح الشاعر البيت الأول بجملة اسمية، المبتدأ فيها هو الضمير (أنتم)، ويخبر عنه بجملة اسمية مكونة من مبتدأ متأخر (زينته)، وقد تقدم عليه خبره المكون من الجار والمجرور(للدهر)، وأعاد عليه الضمير المتصل الهاء في (زينته)، ثم أتبع ذلك بالمتعلقات (في مجال الأنس والهمم)، والحقيقة أن التقديم هنا يفيد تخصيص الخبر(للدهر) بالمبتدأ ، ويدلنا على ذلك أننا قد نفسر الجملة بقولنا: أنتم للدهر –لا لشيء غيره – زينته، من حيث المعنى الأولي الذي قد يتبادر للذهن، ولكن قد يبدو تخصيص آخر يفهم من الضمير العائد على (الدهر) ، حيث أفاد أيضاً تخصيص المبتدأ بالخبر ، وصار بإمكاننا أن نعيد كتابة الجملة على النحو الآتي:

أنتم للدهر– لا لشيء غيره – زينته (لا شيء آخر من لوازمه.)

لأن لوازم الدهر كثيرة ، والدهر يعني في كثير من الأحيان المصائب والحوادث المكروهة، فخص الزينة بالدهر، وخص من الدهر الزينة فقط لا شيء غيرها من لوازمه، وهنا يمكن القول إن التخصيص وقع في اتجاهين : تخصيص الخبر بالمبتدأ ، وتخصيص المبتدأ بالخبر.

---

[1] انظر: عطية، مختار:التقديم والتأخير ومباحث البنية بين البلاغة والأسلوبية،دار الوفا،الاسكندرية،٢٠٠٥ بلا تاريخ.ص ٣٣ .

[2]) وحي العبقرية ، ص٥٥٤

ومنه أيضاً قول الخليلي :

على وطني المحروس لله رحمة *** تنــزل بالألطاف وهي برود(١)

وترتيب الجملة في على النحو الآتي:

رحمة لله على وطني المحروس تنــزل بالألطاف وهي برود

أو يمكن وضع الجملة على النحو الآتي أيضاً :

رحمة لله تنــزل بالألطاف وهي برود على وطني المحروس.

أو على النحو الآتي:

تنزل(لله رحمة) بالألطاف على وطني المحروس وهي برود.

وتصبح عندها جملة فعلية ، إلا أن تقديم (على وطني المحروس لله رحمة) ، تدل على أنه معنيٌ بمكان نزول الرحمة – أي وطنه – أكثر من عنايته بذات الرحمة لأن المعنى – إذا قُدِّمت الرحمة– قد ينصرف في ذهن المتلقي إلى إنزالها على إنسان متوفى مرثي ، ولا يريد الشاعر هذا المعنى، وكذلك هو غير معني بالحدث الذي تفيده الجملة الفعلية وهو إنزال الرحمة، هذا إذا عددنا الجملة فعليةً على النحو المذكور ، والفرق بالغ الوضوح – في التعبير– بين التركيب الذي جاء به الخليلي من جهة ، والتراكيب المحتملة الأخرى التي تأتي على أصل الجملة الاسمية أو على أصل الفعلية.

حيث قدم الخبر وهو الجار والمجرور (على وطني) ، على سبيل التفاؤل باستعجال ذكر موطن نزول رحمة الله ، ويعني التقديم هنا أيضاً تخصيصها– أي الرحمة– بأنها (على) وطنه(٢)، وتخصيص الرحمة كذلك بإضافتها إلى لفظ الجلالة،خلاصة القول إنه يمكن فهم معنى وجداني من وراء هذا التقديم والتأخير هو التفاؤل أو استعجال الخير.

---

١) وحي العبقرية ، ص٢٩٠

٢) "وأما للتفاؤل كقول الشاعر: عليه من الرحمن ما يستحقه"، أحمد مطلوب : أساليب بلاغية، وكالة المطبوعات، ١٩٨٠، ص ١٧٠ .

ومنه قوله :

وأنـــتَ في ملأ بالنور محتجبٌ *** عن البصائر والأبصار محتجبا([1])

والجملة الاسمية فيها الضمير المنفصل (أنت) مبتدأ، وخبره (محتجبٌ) ، وقد فصل بينهما بشبه جملة تتلوها أخرى (في ملأ) ، و (بالنور)، والأولى منهما من متعلقات المبتدأ ، والثانية من متعلقات الخبر ، إذ يمكن ترتيب الجملة على النحو الآتي : أنت في ملأ محتجب بالنور، أو : أنت محتجب بالنور في ملأ ، أو : أنت محتجب في ملأ بالنور، وجميع هذه البدائل مقبولة نحوياً إلا الجملة الأخيرة التي تبدو ركيكة وملبسة، ولكن التركيب الذي ركبه الشاعر يبدو أقواها لأنه جعل كل متعلق تالياً لمتعلقه ، لا فاصل بينهما، وتأخير الخبر(محتجب) أيضاً جاء أقوى بناءً من جهة أن هنالك متعلقات أخرى به ، وهي تتمة البيت (عن البصائر)، فصار كلٌّ من المبتدأ والخبر مُلازماً لمتعلقاته ، لذلك نجد التركيب واضحاً غير ملبس.

ويقول أيضاً:

صبراً بنيّ على فـــقدان شيخكم *** واللهُ بالاصطبار يفرج الكربا([2])

وفي هذا البيت أخّر الشاعر الخبر (يفرج الكربا) في قوله : والله بالاصطبار يفرج الكربا، عن المبتدأ وهو لفظ الجلالة (الله) ، وفصل بينهما بالجار والمجرور(بالاصطبار) ، ويبدو تقديم الجار والمجرور هنا جاء لعلة ذكر ما في معناه في أول البيت وهو دعوته إلى الصبر في قوله :

صبراً بنيّ على فـــقدان شيخكم ، مع كون جريان الجملة على الاصل ممكنا وغير ملبس :

والله يفرج الكرب بالاصطبار.

إلا أن تقديم الجار والمجرور يؤدي إلى قطع سير الجملة على الأصل ، وعليه يجتمع له غرضان: مناسبة التقديم لما جاء مقدّماً في أول البيت وهو دعوته للصبر في قوله :(صبراً) ، ثم قطع سير الجملة على الأصل يفيد

[1]) بين الفقه والأدب ، ص ٣٥٠ .

[2]) فارس الضاد، ص ٣٥٢ .

أهمية المقدم والعناية بذكره وهو الغرض الثاني ، وقد تبدو شبه الجملة هنا شرطاً لتحقق الخبر لا مجرد متعلق من متعلقاته ، فالفرج لا يتحقق إلا بالاصطبار، بحيث إن وجود (الاصطبار) ضرورة من ضرورات الفرج ، وإن كان على المستوى النحوي يعد متعلقاً لا عمدة.

ويقع التقديم والتأخير بكثرة عند الخليلي في الجمل الاسمية التي دخلت عليها النواسخ ، من ذلك مثلاً قوله :

كأنهُ تحت لظاها ماردٌ *** يختال تحت حلـــــقات السرد([1])

كأنه في معمعان نارها *** مالكُ خازنُ السعيــر الــمردي

كأنه في قوسه إذا رمى *** عزريل بالــموت الزؤام يــردي

يصف الشاعر هنا الحرب المستعرة ، والتشبيه الوارد في الأبيات هو (للفحل) الذي يبلي بلاءً حسناً في المعركة ، وهو الفدائي الذي يخاطبه في عنوان القصيدة (أخي الفدائي)([2]) ، فالبيت الأول من الأبيات السابقة وهو قوله : كأنهُ تحتَ لظاها ماردٌ *** يختالُ تحتَ حلقاتِ السردِ

يتكون من الحرف الناسخ (كأن) واسمه الضمير المتصل الهاء ، وهو في أصل التركيب المبتدأ (هو)، وخبره المتأخر(مارد)، وقد حيل بين اسم (كأن) وخبره بظرف مكان (تحت)، وأضيف إلى (لظاها) الذي أضيف أيضاً إلى الهاء — الضمير— الذي يعود على الحرب ، ويمكن ترتيب الجملة على النحوالآتي :

كأنه ماردٌ تحتَ لظاها

---

[1]) من نافذة الحياة، ص ١١

[2]) يقول في أولها : وقائع النصر بذاك المشهد *** حييت في صاب اللقا والشهد

حييت والحرب تلظى مالها *** من حطب غيــر رؤوس الأسد

يُلقمها لفحل إذا هـــاج بها *** أو لـــــدها كلُّ شجاع لجلد

والتعبيران يبدوان متساويين في الأفضلية بين تقديم خبر (كأن) على اسمه أي: (كأنه تحت لظاها ماردٌ) ، أو الإتيان بالجملة على الترتيب فتصبح: (كأنه مارد تحت لظاها)، لكن داعي التقديم هنا ليس التخصيص أو أهمية دلالة الظرف، إنما اقتضاه محور الحديث في الأبيات ، فإن محور الحديث هو الحرب التي يمثلها الضمير (ها) في (لظاها) ، و(الفحل) إنما ثانوي لا أساسي ، فالشاعر يقول قبل هذا البيت :

حُيِّيتَ والحربُ تلظى مالها *** من حطب غير رؤوس الأسد

يُلقحها فحلٌ إذا هاج بها *** أولدها كلَّ شجاعٍ نجدِ

ثم يقول :

كأنهُ تحت لظاها ماردٌ *** يختال تحت حلقات السرد

فقوله في أول البيت (يلقحها) أي الحرب ، حيث جعلها مدار الحديث، لذلك قدم ما يتعلق بها على ما يتعلق بالفحل ، وما يتعلق بها هو (لظاها) ، وما يتعلق بالفحل هو (مارد) ، فكان ذكر لظاها أولى في التقديم كي يبقى النص متماسكاً متسقاً مع ما سبقه من القول، مع أن تعظيم شأن الحرب هو في النهاية تعظيمٌ لشأن (الفحل) الذي يحني به الفدائي، لكن الحرب هي بؤرة هذه المقطوعة من القصيدة.

ومن ذلك قوله :

واعلم بأن لغايات النفوس مدىً *** لا يبلغ الغور منه الجهد لو وثبا ([1])

ويقع التقديم في قوله : بأن لغايات النفوس مدى ، وقد قدم خبر (أن) وهو (لغايات النفوس) ، على اسمها وهو (مدى)، ولعل هذا النوع من التقديم قد وقع أصلاً في البنية الأولية للجملة قبل دخول الناسخ، فالمبتدأ يؤخر

---

[1]) فارس التضاد، ص ٣٥٠

إن كان نكرة([1]) ، مع أن المبتدأ هنا موصوف بالجملة الفعلية التي بعده (لا يبلغ الغور منه الجهد لو وثبا)، إلا أن الجري على الأصل في هذا التركيب سيفضي إلى جملة هزيلة ركيكة ، إضافة إلى كونه ملبساً ،وستكون على النحو الآتي:

- واعلم بأن مدى لا يبلغ الغور منه الجهد لو وثبا لغايات النفوس .

فالفصل بين اسم (أن) وخبرها بفاصل طويل من أجل وصف النكرة لتسويغ الابتداء بها سيضعف التعبير ويجعله ركيكاً، وفيه صعوبة في فهمه، لذلك يلجأ المتكلم في مثل هذه الحال لو اقتضى الأمرُ الفصلَ بفاصلٍ طويل يلجأ إلى تكرار المبتدأ أو الفعل .

ومن هذا التقديم قوله([2]) :

لكن ولله في آياته عبر *** لا يبلغ الكيد معزاها ولو دأبا([3])

وفيه تقديم قوله :(لله في آياته) وهو خبر، على المبتدأ النكرة (عِبَر)، ولا نقول هنا إن ذلك من قبيل العناية بالمتقدم ، لأن المتقدم هنا هو لفظ الجلالة (الله) ، ولا حاجة للتقديم كي يظهر أن هذه العبر إنما هي من آياته ، أي إن ذلك مفهوم لا حاجة لتقديمه ، إنما قد يكون مجرد تأثر بأسلوب القران الكريم كقوله تعالى : ((فِي بِضْعِ سِنِينَ لِلَّهِ الْأَمْرُ مِن قَبْلُ وَمِن بَعْدُ وَيَوْمَئِذٍ يَفْرَحُ الْمُؤْمِنُونَ ﴿٤﴾))([4])، مع أن التقديم في الآية الكريمة يفيد معنى حصر الأمر أولاً وأخيراً بيد الله تعالى لا بيد غيره، إلا أن التقديم في قول الخليلي جاء مشاكلة لمثل هذا التركيب ، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الخليلي لايستطيع تأخير الجار والمجرور (في آياته) إلى ما بعد (عبر) ، لأن المعنى سيصبح ساذجاً ، فالتركيب سيكون على النحو الآتي:

---

[1]) انظر مثلا: شرح المفصل،ابن يعيش، عالم الكتب، بيروت،ج١ ،ص ٨٥-٨٦ .

[2]) فارس الضاد، ص٣٥٠

[3]) المرجع السابق ،ص ٣٤٩ .

[4]) الروم : ٤

- ولله عبر في آياته ، وهذا لا يفيد شيئاً ،إذ إنه من المعروف أن في آيات الله عبراً، وأن آيات الله سبحانه ليست عبثية فتكون خالية من العبر.

ويقول أيضاً :

أتسبه فيكون قدرك قدره *** إن العظيـــم عن الصغيـــرة يكبر([1])

والتقديم هنا في قوله: إن العظيم عن الصغيرة يكبر ، وقد وقع بتقديم الجار والمجرور على الخبر الذي جاء جملة فعلية (يكبر)، ولعل وجود إشارة إلى (الصغيرة) في الشطر الأول من البيت وهو قوله (أتسبه)،استدعى تقديمه للتنبيه على هذه (الصغيرة) ، بقطع سير الجملة وهو أن يأتي اسم (إن) ثم خبرها متواليين ، فلو قال : إن العظيم يكبرعن الصغيرة ، لكان معنى اعتيادياً ، لكنه لما أدخل – عن الصغيرة – فكأنه قطع الجملة بعبارة اعتراضية للتنبيه على ما ذكر آنفا وهو (أتسبه)، التي هي (الصغيرة).

٢- التقديم والتأخير في الجملة الفعلية:

- الفاعل : ومعلوم من قواعد اللغة أن الفاعل متأخرٌ رتبةً عن فعله ، لكنّ المقصود هنا بتأخيره هو أن يفصل بينه وبين فعله بفاصل.

من ذلك قول الخليلي :

يبـــيتُ قريـــرَ العين فيها مغفلٌ *** ويهنأ فيها جاهلٌ متصامـــم([2])

والجمل التي وقع فيها تأخير للفاعل هي : يبيت قرير العين فيها مغفل ، وفيه تأخير للفاعل(مغفل)عن الفعل (يبيت)، وقد حال بينهما الحال (قريرَ العين) ، وتلاه الجار والمجرور (فيها) ، ثم جاء الفاعل. وقوله كذلك : ويهنأ فيها جاهل متصامـــم ، حيث أخّر الفاعل بفصله عن الفعل بالجار والمجرور(فيها)، ولقد اقترن الفعل(يبيت)

---

[1]) وحي العبقرية،ص ١٨٦

[2]) وحي العبقرية، ص ٥٠٤ ، ويقول أيضاً :" فعشت قريـــر العين في جنة الـــمنى *** أجرر أذيال الصبا في ربا الـــمغنى". فارس الضاد، ص ٥٥٦ .

في دواوين الخليلي بالحال والجار والمجرور، فقد تكرر هذا الفعل إحدى وعشرين مرة، جاء فيها متلواً بالجار والمجرور والحال معاً ، أو بإحدهما[1] ، إذ يأتي بهذا الفعل مقترناً بالحال التي تصف فاعل (يبيت)، فيبدو الحال مع هذا الفعل شيئاً لازماً ، فإن (المبيت) يدل على فترة من الزمن يقاسي فيها الإنسان في قضاء ساعات الليل التي قد تكون ثقيلة، فالليل رمز للهم والألم ،والصبر على ذلك، والمبيت على هذه الحال يُعدُّ من الصفات التي تأتي في باب المدح، كالمبيت على الطوى ، واحتمال المبيت على الهم ، والمبيت على خدمة الضيف ، فلما صار كيفية (المبيت) محل مدح أو قدح ، فإن تصوير الحال في كيفية قضاء الليل لازم من لوازمه ، وهو ما قد يفسر مجيء الحال ملازماً له، مقدماً على غيره في التركيب الذي يأتي فيه هذا الفعل (يبيت).

ويقول الخليلي أيضاً :

ويسعد بالزلفى إلى الله خائفٌ *** من الله لـــم تشغله عنه الغنائم[2]

والفاعل هنا (خائف) وقد حيل بينه وبين الفعل (يسعد) بجار وجرور هما (بالزلفى) ، ثم تلاهما بجار ومجرور آخرين هما (إلى الله).

---

١) منها قوله :

وغزيــر سخي كم يبـيـت على الطوى *** *** ليطعم ليلا أيقظته وفود
يبـيــيت له طيف لديك وإن نأى *** ويغدو خيالا قد تفتـــــح ورده — وحي العبقرية، ص٢٩٠

الحال جملة اسمية : له طيف، وطيف هنا ليس فاعلا،كأنه قال :
يبيت ذا طيف) السابق،
ومنها :

يبيت بالدين أهل الدين في نصب *** منها ويهنأ فيها عيشه الجاني — المرجع السابق،ص ٣٦٩
أقول لعذري أخي شاعرية *** جموح الخيال لا يبـيـيت مـسنوّما — المرجع السابق،ص ٤٠١
ويسعد مشتاق برؤية أوجه *** يـبـيـيت يناجيها فيـبدو خفاؤه — السابق، ص ٤٢٢
يـبـيـيت يسـارر الأحلام فيها *** فيصبح وهــو محلول الوِكاء — السابق،ص ٥١٣
رفقا بصب بصاب الحب مغمور *** يبيت يحسب أنفاس الدياجير — فارس الضاد ٩٧
يبـيت يلهج تحت الذكر في مقة *** مثل الخيال ولكن بالغرام ملي — السابق،ص ١٢٨

٢) وحي العبقرية ، ص٥٠٤ .

وتقديم أشباه الجمل هنا جاء من جهة أن تقديم ما يتعلق بلفظ الجلالة وهو قوله (بالزلفى إلى الله) ، أولى من تقديم الفاعل (خائف) ، وذلك لمعنى السعادة الذي يحمله الفعل (يسعد) ، فلم يرغب الشاعر أن يفرق بين السعادة (يسعد) وبين التقرب إلى الله لما بينهما من تعالق ، فهو يرى أن السعادة تتحقق في التقرب إلى الله ، فربط بين الاثنين معاً ، ولعل الذي ساعد في ذلك أكثر هو تنكير الفاعل (خائف) فلم يرغب في تقديمه.

- المفعول به :

ويأتي التأخير أيضاً في الجملة الفعلية بتأخير المفعول به مع كونه متأخراً أصلاً في الترتيب الأولي للجملة ، بحيث يأتي بعد الفعل والفاعل ، والمقصود بالتأخير هنا هو إقحام جارٌ ومجرور بينه وبين عامله ، نحو قوله:

يا منشط العقل من عقل الوثاق أما *** من عودة للحمى تجلو بها الريـبا[1]

وفيه قوله : تجلو بها الريبا، ولعل تقديم الجار والمجرور وتأخير المفعول به (الريبا) جاء لتقديم الاسم الذي يعود عليه الضمير المجرور في (بها) وهو (عودة)، هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن في كل ما وقع من التقديم والتأخير في أعجاز الأبيات – سواء في هذا النمط أو في غيره– لا يخلو من غرض ملائمة القافية وحرف الروي، في حين يخلو ما وقع من التقديم والتأخير في الأشطر الأولى من هذه الشُّبْهة، لذلك فالحديث عن أغراض الشاعر من التقديم والتأخير في أشطر الأبيات التالية لا يخلو من محاذير ملاءمة القافية ، فقد يكون هذا الغرض هو الدافع الوحيد للتقديم والتأخير لا شيء غيره.

ومنه أيضاً قوله :

يا من شقــقت إلى العلياء دربَك نحـــ *** ـــو العلـــم جرياً إلى أن حزته قصبا

[1]) فارس الضاد، ص ٢٣٠ .

وفي البيت تأخير المفعول به (دربك) والفصل بينه وبين فعله (شققت) بالجار والمجرور (إلى العلياء) ، وتقديم الجار والمجرور على المفعول به غرضه التنبيه إلى المتقدم ذلك أن الممدوح شق طريقه إلى العلياء لا إلى بغية غيرها.

- تقديم المفعول به على الفعل والفاعل:

ومن ذلك قوله الخليلي :

والطائرات كأسراب القطا حمماً *** ترمي العدا شرراً كالقصر مختات([1])

والتقديم في قوله : حمماً ترمي ، وذلك أن يُعدّ لفظ (حمما) مفعولاً به ثانياً مقدماً للفعل (ترمي) ومفعوله الأول(العدا) ، أي : ترمي العدا حمماً ، كأنه قال: ترمي العدا بحمم ، وعلى ذلك فإن (شرراً) منصوب على أنه بدل من (حمما) ، وقد يكون (حمماً) تمييزاً، و(شرراً) منصوب على البدل من (حمما) فإن كان كذلك فهو متقدم على عامله (ترمي) ، وعلى أي وجه منها فإن لفظ (حمماً) جاء تالياً (لأسراب القطا) ، ومن المعروف أن أسراب القطا، تأتي في معرض الحديث عن الجمال لما فيها من لطف ودِعة ، لكنه قدم الحمم التي تعني الموت من قبيل المخالفة بين الدلالتين المتتاليتين: أسراب القطا، و حمماً، فلا يتوهم أن الطائرات التي شبهها بأسراب القطا أنها وديعة مسالمة كالقطا ، لذلك جاء بلفظ (حِمَماً) مقدّماً على الفعل العامل فيه (ترمي).

وهكذا نجد أن التقديم والتأخير في شعر الخليلي يأتي للأغراض التالية :

١-العناية بالمتقدم للتنبيه على أهميته.

٢ - تخصيص المتقدم بالمتأخر: كتخصيص الخبر بالمبتدأ عند تقديمه عليه.

٣- تقديم عنصر حقه التأخير لعة تعلّق المتقدم بكلام سابق ، ويأتي لغرض التماسك النصّي.

٤- تقديم وتأخير لموافقة القافية.

---

[1]) من نافذة الحياة، ص٨. * والمُخبتُ المنكسر والمُختتي نحو: المُخبت وهو المُتصاغر المنكسر ، ورجل مُخبت خاضع مُستَحي". لسان العرب، مادة: خنت. والمقصود به هنا اسم فاعل، أي إن الشرر يخنتُ الأعداء فيرقمهم في ذلة .

سادساً : الوصـــل والفصل :

وهما علاقتان نحويتان وتقنيتان نصيّتان تقعان حسب قواعد محددة في اللغة لتسهما في إنتاج معانٍ تامّة وجمل متلاحمة مفيدة[1]. ولهاتين العلاقتين أدوات ، والوصل منهما بشكل خاص لأن له في العربية حروفاً كثيرة تؤدي وظيفة ربط اللاحق بالسابق من الجمل والتراكيب، كحروف العطف والاستئناف، وتقوم بهذه الوظيفة أيضاً الضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة.

وفيما يأتي وصف للتقنيات التي استعمل الخليلي فيها هاتين العلاقتين في شعره ، و(الأدوات) التي وصل بها تراكيبه من الناحية النحوية:

١- الوصل :

الوصل هو الإتيان بجملة لاحقة بعد جملة سابقة بحيث تكون اللاحقة استكمالاً للمعنى الذي ورد في الأولى أو إضافة إليه بجامع بينهما وهو الرابط [2]، فموضوع الجملتين واحد ، فإن كان موضوع الجملة اللاحقة غير موضوع الجملة السابقة ، ولم يربط بينهما حرف عطف فهذا يُعدّ فصلاً، وعليه فإن تحقق الوصل يعتمد على شرطين ؛ الأول : هو وجود رابط بين الجملتين ،كأن يكون حرف عطف مثلاً، والثاني : اتحاد الجملتين في بؤرتيهما (موضوعيهما) ، فإن اختل أحد الشرطين تحول الأمر إلى نقيضه وهو الفصل ، وقد وضع اللغويون والبلاغيون للفصل أغراضاً متعددة كالتأكيد والايضاح وأمن اللبس[3]. ومن وجهة النظر النحوية فإن الوصل يقوم على مفهوم العطف النحوي الذي يشمل اشتراك المفردات أو الجمل المتعاطفة في حكم واحد ، فيقتضي هذا اشتراكهما في الإعراب أيضاً ، وبناء على هذا المفهوم فإن استعمال حروف العطف لما وضعت له –أصلاً– في

---

١) انظر : محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، دراسة أدبية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٢١١ .

٢) انظر :، دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، ص ٢٢٤-٢٢٦ . و مفتاح العلوم، السكاكي : ص ٢٤٨-٢٤٩ .
ولا يخلو هذا الرابط أن يكون ضميراً أو غير ضمير، فإن كان ضميراً فقد يكون ظاهراً أو مستتراً ، وإن كان غير ضمير فليس إلا أن يكون ظاهراً.

٣) انظر مفتاح العلوم للسكاكي، ص٢٤٨ وما بعدها

اللغة وعلى حسب القواعد الضابطة لها في الوصل لا يمكن أن يُعدّ ملمحاً أسلوبياً لمتكلم أو شاعر، لأن استعمال هذه الحروف للوصل سلوك لغوي اعتيادي لا تمايز فيه بين المتكلمين أو المبدعين ، إلا أن يكون أحد منهم قد استعمل هذه الحروف على غير ما وضعت له فيكون ذلك عندئذٍ مميزاً له ([1]) ، أو على الأقل لم نجد عند الخليلي ما يميزه من الناحية الأسلوبية في استعمال هذه الحروف كي نخلص إلى ملمح أسلوبي له في ذلك ، فقد وصل وفصل على حسب ما هو معتاد مطرد في اللغة([2]) وكما مارسه غيره من الشعراء ، إلا أن الشاعر تميز في الوصل بأن حققه بطريقتين أخريين غير الطرق المعتادة : وهما أنه وصل باستعمال تقنيتين لا تقومان على حروف العطف والاستئناف ، وهاتان التقنيتان من الوصل هما ما يستحق الوقوف عنده لأن فيهما ملمحاً أسلوبياً مميزاً للشاعر ، فقد جاء الوصل عند الخليلي على النحو التالي :

١- الوصل بإيقاع لفظٍ وسطاً بين جملتين بحيث يصلح أن يكون عنصراً في السابقة وعنصراً في اللاحقة ، ومنه قوله :

الخمر بـئس الـمنهلُ بـئس القيان الغُـفّلُ([3])

واللهو

قد أضاعني

---

[1]) قد يغالي المبدع أو المتكلم في خرقه القواعد أو القياسات اللغوية النحوية فيتحول هذا الخرق من مميز إبداعي إلى ابتذال .انظر: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، ص ٢٥٠ .

[2]) لاحظ الربط باستعمال الواو والتوازي أيضا في قول الخليلي :

لمعت نارهم ، وقد عسعس الليـ *** ل ، وملَّ الحادي ، وحار الدليل

فاكتوت أضلعي ، واظلسم دربي *** والتوت حجتي ، والوى الخليل

وبراني السرى ، وآدني العـ *** ـبء وعيَّ البرى ، وأعيى الذميل

وجرى مدمعي ، وجف نضيري ، *** وخبت مهجتي ، ورقَّ الـعذول

وعناني الهوى ، وعنَّ لي السر *** ب ، فحار الحجـا ، وحار الـزميل

فتولى الهوى ، وولى الـسموالي *** وتوالى الأســى ، وساء السبيل

[3]) على ركاب الجمهور ،ص٢٠

لو دققنا النظر في التركيب السابق لوجدناه يتألف من جملتين تفيدان الذم، هما :

(الخمر بـــئس الـــمنهلُ) ، و (بـــئس القيان الغُـــفّلُ)، ثم تأتي الجملة التي تلي هذه الجمل وهي :(قد أضاعني) ، ونجد أن كلمة (اللهو) قد وقعت بين : الجمل التي في السطر الأول ، وبين جملة (قد أضاعني)، بحيث تصلح كلمة (اللهو) لأن تكون تابعة لجمل السطر الأول التي تفيد الذم وعلى ذلك فالجمل : الخمر بـــئس الـــمنهلُ بـــئس القيان الغُـــفّلُ واللهو. أي بئست هذه الأشياء وبئس اللهو أيضاً.

وفي الوقت نفسه تصلح كلمة(اللهو) أن تكون مبتدأ في الجملة التالية : قد أضاعني ، أي : اللهو قد أضاعني ، فتوسيط كلمة (اللهو) بين هذه الجمل جاء بغرض الوصل بينها ، فقد وصل الشاعر بأن جعل هذه الكلمة منسجمة مع الجملتين معاً، بحيث تكون معطوفة على (القيان) ، وتصلح لأن تكون مبتدأ في الجملة التالية ،وتظهر تلك الإمكانية لو أعدنا كتابة الجمل كلها بشكل أفقي :

الخمر بـــئس الـــمنهلُ بـــئس القيان الغُـــفّلُ واللهو قد أضاعني

والإمكانيات التركيبية لهذه الجملة كما يأتي :

- الخمر – بـــئس الـــمنهلُ بـــئس القيان الغُـــفّلُ واللهو– قد أضاعني، والفاعل هو الضمير المستتر (هو)، و يعود على (الخمر).

- أو : الخمر بـــئس الـــمنهلُ بـــئس القيان الغُـــفّلُ.......................... واللهو قد أضاعني.

فعلى الاعتبار الأول تكون الواو عاطفة ، وعلى الثاني تكون الواو استئنافية، وعلى الحالين فالوصل حاصل بهذا التركيب الذي اختاره الشاعر.

ويقول أيضاً :

ولـــم تـــزل كما تَرَى([1])

فـــتَّـــيةً في أوجها نضيـــرةً بـــين الـــملاَ كأنها

أسطر مجد وفخارِ

وهُدى

يقرؤها في شرقها الشرقُ فيزداد ضياً

ويستـــنيـــر دربَه على الصُّوىَ

يقرؤها

في نورها الغربُ شـــمالَ قطبِه جَنوبَ قطبِهِ

يستعمل الشاعر كلمة (وهدى) للوصل، ويوقعها بين قوله :

ولـــم تـــزل كما تَرَى فـــتيـــةً في أوجها نضيـــرةً بـــين الـــملاَ كأنها أسطر مجد وفخارِ.

وبين وقوله : يقرؤها في شرقها الغربُ فيزداد ضيا.

فكلمة (هدى) تصلح لأن تكون وصلاً بين الجملة التي تبدأ بالحرف الناسخ (كأنها) وخبره (أسطر) ، ثم يأتي بمعطوف وهو(فَخار) في قوله (كأنها أسطر مجد وفخار)، ويمكن عَدُّ (هدى) معطوفاً أيضاً ، أي :كأنها أسطر مَجْدٍ وفَخار وهدى، وعلى هذا الوجه فإن الضمير (ها) المتصل بالفعل (يقرؤها) ، يعود على (فتية)

ولـــم تـــزل كما تَرَى فـــتيـــةً في أوجها نضيـــرةً بـــين الـــملاَ كأنها أسطر مجد وفخارٍ وهُدىَ

يقرؤها في شرقها الشرقُ فيزداد ضياً.

---

[1]) على ركاب الجمهور، ص٥٥.

ويمكن عدُّ (هدى) معطوفاً على (فتية) ، وهو خبر الفعل الناسخ (لم تزل) ، وعليه فكلمة (هدى) موصوفة بالجملة الفعلية التي تليها (يقرؤها ..)، وعلى هذا الوجه فإن الضمير (ها) المتصل بالفعل (يقرؤها) يعود على (هدى) :

- ولـم تـزل كما تَرَى فـتـيَّةً في أوجها نضيـرةً بـين الـملاَ كأنها أسطر مجد وفخار.

وهدى يقرؤها في شرقها الشرقُ فيزداد ضيا.

وفي المقطوعة نفسها نرى هذا اللون من الوصل يتكرر في قوله :

ويستـنيـر دربَه على الصُّوىَ

يقرؤها

في نورها الغربُ شـمالَ قطبِه جَنوبَ قطبِهِ

حيث وسّط الفعل (يقرؤها) بين الجملتين : ويستـنيـر دربَه على الصُّوىَ ، وجملة : في نورها الغربُ شـمالَ قطبِه جَنوبَ قطبِهِ ، إذ يمكن ضم هذه الجملة الفعلية (يقرؤها) إلى الجملة السابقة على سبيل الحال أي: (يستنير دربه على الصوى يقرؤها) أي : قارئاً إياها ، وفاعل الفعل (يقرؤها) مستتر عائد إلى المستتر في (يستنير) وهو (الدهر) ، وقد ذكره في أول القصيدة.

وعلى هذا الوجه فإن جملة : (في نورها الغربُ شـمالَ قطبِه جَنوبَ قطبِه) تتألف من مبتدأ مؤخر هو (الغرب)وخبره شبه الجملة الظرفية (شمالَ قطبه).

ويمكن أن تكون قطعاً عند (ويستـنيـر دربَه على الصُّوىَ) ، ثم ضم جملة (يقرؤها) إلى السطر الشعري الذي يليه ، فتصبح الجملة :

ويستـنيـر دربَه على الصُّوىَ

يقرؤها في نورها الغربُ شـــمالَ قطبه جَنوبَ قطبِهِ.

ويكون الفاعل هو (الغرب) ، والمنصوب بعده(شمالَ) ظرف مكان.

ومنه أيضاً(١) :

لا سورَ يحميهِ ولا عَرشَ ولا عبدَ على الأقّل منه يتـــقي

الله

إن كان كذا حكم الهُدىَ

وفيه جعل الشاعر لفظ الجلالة (الله) متوسطاً بين الجملتين ، جملة (يتقي) ،والجلمة الشرطية التالية (إن كان كذا حكم الهدى) ، بحيث يمكن أن يكون لفظ الجلالة(الله) مفعولاً به في جملة (يتقي) فتصبح الجملة : يتقي الله ، ويمكن ضمه للجملة الشرطية بنصبه على الإغراء، فتصبح الجملة: اللهَ إن كان كذا حكم الهدى، وعلى هذين الوجهين فإن لفظ الجلالة منصوب ، لأن جَعْلَ لفظ الجلالة في الكتابة واقعاً في سطر وحيداً يشي بأنه عند القراءة يقرأ بتسكين الهاء ، ولكن الفيصل هنا في ضم هذا اللفظ إلى الجملة السابقة أو إلى الجملة اللاحقة متوقف على طريقة النطق باللام في (الله) ، فإن نطق مرقّقاً فقد ضمّه القارئ إلى الجملة السابقة (يتقي الله) ، وذلك الترقيق بتأثير الياء التي في آخر الفعل (يتقي) ، وإن نُطِقَ اللام مفخّماً فقد ضمّه الناطق إلى الجملة اللاحقة، على أنه بداية كلام جديد، جرياً على نطقه في نظائر له في كثير من التراكيب التي وقعت على هذا النحو كقوله :

اللهُ ما محمد(٢)

محمدُ النورُ الذي نار به الكونُ ونارت شـــمسُهُ

اللهُ ما محمد

اللهُ ما محمدُ

---

١) على ركاب الجمهور، ص ٦٦ .

٢) على ركاب الجمهور، ص ٥٦

هل أستطيعُ وصفَه هل استطيع مدحَه

٢- الوصل بتكرار كلمة :

وذلك أيضاً كثير مطّرد في دواوين الخليلي ، إذ نجد هذا اللون من الوصل يشيع في كثير من قصائده ، من ذلك قوله :

كهلٌ سـمت أخلاقـه عن لعبٍ وارتـفعت هـمـتُهُ(١)

عن طربِ

فلا تراه يعـثُر ولا يزلّ قدما عن قصدِه

فذاكْ

ذاكِ الذي أريدّه لغرضِي اذْهب فأنت مُفكرُ

ويضع الشاعر كلمة (ذاك) مُسكّنةً في سطر شعري مستقل ، كعلامة للقطع لأن الأشارة في (فذاك)لا تنسجم و ما قبلها من الكلام ، فلا يصلح إتباعها للكلام السابق لأنها - الإشارة- متصلة بالفاء : فلا تراه يعـثُر ولا يزلّ قدماً عن قصدِه فذاكْ ، فالوقوف على هذه الكلمة غير سائغ ، كما لو جردت الإشارة من الفاء، فلو كان ذلك لكان ممكناً ، كأن نقول مثلاً : فلا تراه يعـثُر ولا يزلّ قدماً عن قصدِه ذاكْ ، وهذا سائغ مقبول، لذلك لما أراد أن يصل الجملة السابقة باللاحقة أعاد الإشارة مجردةً من الفاء، فقال في الجملة التالية : ذاك الذي أريدّه لغرضِي اذْهب فأنت مُفكّرُ ، وصارت الإشارة الأولى (فذاك)، مشيرةً إلى مضمون الجملة السابقة لا إلى مشارٍ إليه ظاهر.

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢١

ويقول الخليلي أيضاً :

الغلام يسرى الرجل :– إليك يا من يَدأب في مشيةٍ([1])

إليكْ

إليك يا مهذبُ يا كهل يا مجربُ

وفي الأسطر تكرار لكلمة (إليك) ، والغرض هو الوصل بين الجمل التي تخلو من حروف العطف ، فأسلوب النداء الذي يتكرر هنا يُعَدُّ من قبيل الفصل ، حيث لا عاطف بين هذه الجمل ، يا من يدأب في مشيد، يا مهذب، يا كهل ، يا مجرب .

وهما سطران من الجمل ، أما الأول ففيه جملة نداء واحدة : يا من يدأب في مشيةٍ.

وأما السطر الثاني ففيه ثلاث جمل : يا مهذبُ، يا كهل ، يا مجربُ ، وقد سَبَق الجملة الأولى (يا من يَدأب في مشيةٍ) بالجار والمجرور (إليك)، ثم كرر الجار والمجرور (إليك) قبل السلسلة التالية (يا مهذبُ يا كهل يا مجربُ) وجعل (إليك) أيضاً بين السلسلتين وسطاً ، ليضمن بذلك الوصل بسبب فقدان الجمل للعاطف بينها، ويلاحظ أيضاً استمرار الشاعر على هذا النمط من الوصل، وذلك بتكرار (إليك) فيما يلي الأسطر الشعرية السابقة ، ليجعل الأسطر اللاحقة وصلاً للسابقة، يقول :

يا مـــثـــقفُ

إليك سعيـــي وإليك الدأبُ وقد رأيت منيتي فيكَ

وأنت الطلبُ

---

[1]) على ركاب الجمهور، ص٢٢

وتأتي في السطر الأول جملة نداء: يا مثقف، ثم الجار والمجرور (إليك) في قوله : إليك سعيي، ثم يكرر (إليك) مرة أخرى بقوله: إليك الدأب ، ثم أخيراً الإتيان بحرف عطف وهو الواو قبل قوله : إليك الدأب. ويجعل ذلك الوصل ختاماً للجمل التي لم يربطها حرف من حروف العطف، لذلك وجدناه يأتي بحرف العطف كي لا يقطع الجملة التالية عن سابقاتها فقال :

وقد رأيت منيتي فيكَ

ثم يقول:

وأنت الطلبُ

فعاد ليربط الجمل بالواو، ولعل مقام الخطاب كان هو الرابط غير النصي للجمل التي خلت من الرابط ، فكان هذا الربط مقدراً بالمقام مفهوماً من واقع الخطاب.

ومثل ذلك قوله :

غاب عني حينا فلم يحْلُ عيشي *** ما أمرَّ الدنيا بـــغير حبيب([1])

ما أمرَّ الدنيا إذا غاب فيها *** عنك من حل في سواد القلوب

وفي هذين البيتين يكرر الشاعر أسلوب التعجب : ما أمرَّ ..، ويريد بذلك الوصل بين البيت الأول والبيت الثاني ، فموضوع البيت الأول مرارة الدنيا بفقدان الحبيب، وهو الموضوع نفسه في البيت الثاني ، مع اختلاف التعبير عن الحبيب ، فهو مذكور مباشرة في البيت الأول بكلمة (حبيب) ، وهو ما عبر عنه بقوله : (من حَلّ في سواد القلوب) في البيت الثاني ، فموضوع البيتين واحد ، فلما لم يكن الوصل بحرف من حروف العطف ، راح يكرر عبارته التعجبية : ما أمَرَّ..، كي تكون استكمالا للمعنى الذي ورد في البيت الأول.

---

[1]) من نافذة الحياة، ص٥٨

ومثل ذلك قوله :

وعفا الله عفا عنـــ *** ـــك وحياك بهين([1])

وهنا يتضح الوصل من خلال تكرار الفعل (عفا)، إذ المقصود بـــ (عفا الله) لا مطلق العفو ، بل يريد عفواً خاصاً بالمخاطب ، فلو قال : عفا الله ، ثم حوّل الموضوع لكان فصلاً، لكنه تحول من الفصل إلى الوصل بتكرار الفعل (عفا) ثم خصص هذا العفو بالمخاطب ذي الضمير المجرور في (عنك).

ومما يلحظ في هذا الباب من الوصل بتكرار بعض الألفاظ ، أنه يجد نفسه مضطراً إلى هذا النوع من التكرار في البنية التي تطول بتوالي المعطوفات نحو قوله في قصيدة (صرخة الفحول)([2]) :

بـــين عُجب النفوس والكبـــرياء *** وادعاء الجلالة الجوفاء

وانتفاخ الأوداج من بطر الـــملـــ *** ـــك بحكم السياسة الخرقاء

والترامي خلف المظالـــم والأهـــ *** ـــواء فوق الزعامة السوداء

والتفاني على العروش المنيفا *** ت بزعم الميـــراث والإدعاء

واحتكام الحديد والنار في الأمـــ *** ـــة تحت الجرائم الشنعاء

بـــين هذي الأشيا وإن هي لذت *** لصراخ يهوي بشر القضاء

يحمل النار والحديد ليجتـــ *** ـــث على النار بـــزرة الغلواء

---

[1]) فارس الضاد،ص ١٨٤ ،" وقال غير ابن الأعرابي: هَيْن وهَيِّن ولَيْن ولَيِّن بمعنى واحد، والأصل هَيِّن ، فخفف فقيل هَيْن وهَيِّن فَيْعِل من الهَوْن، وهو السكينة والوقار والسهولة" . لسان العرب، مادة : هين.

[2]) من نافذة الحياة، ص٢

وفيها يفتتح الشاعر قصيدته بقوله : بـين عُجب النفوس ، ثم يأتي بسلسلة طويلة من المعطوفات قبل أن يأتي بتتمة الفائدة أي المبتدأ الذي يكون خبره (بين عجب النفوس)، كالكبرياء ، وادعاء الجلالة الجوفاء وانتفاخ الأوداج، والترامي خلف المظالم، والتفاني على العروش...، وقد تأخر المبتدأ كثيراً عن خبره المقدم ، لذلك أعاد الخبر المقدم في أول البيت، أعاده في البيت نفسه الذي جاء فيه بالمبتدأ (لصراخٌ) وهو في البيت السادس حيث يقول :

بـين هذي الأشيا وإن هي لذت *** لصراخ يهوي بشر القضاء

وفيه تكرار (بين هذه الأشيا) ، وهو خبر للمبتدأ (لصراخ) ، كي يتماسك النص على طوله جراء المعطوفات المتتالية التي تفصل بين المبتدأ والخبر .

ومثل ذلك قوله :

إن ضغط الحكم الذي فرض استـغـ *** ـلاله للشعوب بالبأساء

واستفاد الـمناصب الـمستبدا *** تِ بضيق السجون والإقصاء

سلط الفقر والجهالة والأمـ *** ـراض للشعب عن يد شلاء

ومضى يفرض النفوذ على العز *** ل بالإنتـقام والإجلاء

واستباح الحريـم والعرض والثر *** وة حتى مذابح الأبـرياء

إن حُكْماً كمثل هذا لَـموفٍ *** من شقاه على شفيـر الفناء

فهو يفتتح البيت بجملة اسمية دخلها الناسخ (إن ضغط الحكم الذي فرض استغلاله للشعوب بالبأساء)، ويؤخر خبره إلى البيت الخامس ، فيفصل بينه وبين الخبر بأربعة أبيات تتوالى فيها المعطوفات على النحو السابق ، ويصل هذه المعطوفات بالواو كي تتصل جميعها بجملة الصلة وهي(فرض استغلاله) في البيت الأول ، فيقول فرض استغلاله واستفاد المناصب ومضى يفرض النفوذ واستباح الحريم...، ثم يكرر الجملة التي افتتح بها البيت (إن حكماً كمثل هذا ...) ، والغرض منها وصل اللاحق بالسابق ، ثم جاء بخبره (لموفٍ من شقاه...).

٢ -- الفصل[١] :

وهو موصوفٌ بأنه تركٌ للرابط ([٢]) ، ويعني أنْ تأتي جملةٌ في إثر جملة بحيث لا ترتبط اللاحقةُ بالسابقة بتقنية نصيّة معروفة ، فتبدو الجمل كأنها تؤسس لمعانٍ جديدة ، لأن ظاهر مفهوم الفصل هو أن النص الذي يُفصل بين جمله وتراكيبه يكون مفككاً غير مترابط ، والحقيقة ليست كذلك، لأن التراكيب والجمل لا بد مرتبطة بعنصرٍ ما ، هو موضوع هذه الجمل ومركزها الدلالي التي تدور الجمل -التي يقع الفصل بينها- حوله ، وبذلك يكون هذا الفصل شكلياً ، وهو كذلك، لأن مدار تعريف الفصل واقع في وجود الرابط أو عدم وجوده ، والأدق الأجدر أن يقال في تعريفه هو : استتار الرابط أو حذفه بحيث يكون مقدراً مفهوماً من المقام ، فإن تقنية الفصل محكومة بالنص ، وهذا يعني أنها محكومة بظاهر اللغة ، فإن كان الرابط هو كل ما كان من شأنه أن يعلّق جملة بأخرى وهي (أدوات الربط) فإن هذا الرابط قد يكون ظاهراً وقد يكون مستتراً أو محذوفاً

---

[١]) الفصل يحقق في النص ناحية جمالية وهي سرعة الإيقاع وحيوية التعبير ، انظر :صلاح فضل ،بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، ع ١٦٤، ١٩٩٢ ، ص ٢١٣

[٢]) يقول عبد القاهر الجرجاني في ذلك :" كذلك يكون في الجمل ما تتصل من ذات نفسها بالتي قبلها وتستغني بربط معناها لها عن حرف عطف يربطها ، وهي كل جملة كانت مؤكدة للتي قبلها ومبينة لها ، وكانت إذا حُصّلت لم تكن شيئاً سواها".دلائل الإعجاز ، ص ٢٢٧ . وقد خصص السكاكي الفصل بعدم وجود الحروف العاطفة، انظر مفتاح العلوم، ص ٢٤٩. أما الفصل عند الخليلي بهذا المفهوم فقد مرّ في هذا الفصل تحت عنوان: الجمل المتعاقبة ، وسيمر في الفصل الرابع تحت عنوان : التشبيهات المتعاقبة.

مقدراً ، فيقع الفصل بأن تحذف هذه الروابط أو تستتر ، وعلى ذلك فإن الجمل المتفاصلة هي مترابطة في الواقع برابط غير منصوص عليه ([1]).

ومثال ذلك قول الخليلي :

أنــشد الغاب جاليات شهودي *** أترى الغاب عن شهود يفيد([2])

والبيت يتكون من تركيبين (جملتين) ؛ الأولى هي : أنشد الغاب جاليات شهودي. والثانية استفهامية : أترى الغاب عن شهود يفيد؟ ولا رابط بين الاثنتين ، أي لقد فصل الشاعر بينهما، وهو ظاهر في النص ، ولكن على اعتبار المعنى فإن الثانية وصلاً للأولى ، فالشاعر يسأل الغاب عن جاليات شهوده ، ويقصد بها ما يمكن أن يعيده إلى (الشهود) أي الحقيقة والواقع ، فهو يظن أنه يعيش في خيال جرّاء الصدمة التي تلقاها لما عرف بموت الشيخ القاضي ناصر بن حميد الراشدي الســمدي، فلم يصدق ما وقع من هوله ، فراح يبتغي ما يمكن أن يعيده إلى الواقع ، بقوله : أنــشد الغاب جاليات شهودي ، ثم بعد ذلك يتساءل : هل يفيد الغاب في تحقيق هذه البغية؟ فلا شك أن الرابط هو المعنى مع غياب الرابط النصي([3]) .

ويقول الخليلي :

يا لودي حتّامَ يسبح قلبــي *** في خيال كأن قلبــي عميد([4])

وهذا البيت يتكون من الجمل التالية: النداء : يا لودي، والاستفهام : حتامَ يسبح قلبي في الخيال، والاسمية المبدوءة بناسخ : كأن قلبي عميد.

---

[1]) " ويتضح مما ذكر أن الفصل لا يعني فصل العلاقة الدلالية بين التراكيب ، والغاية منه إنما هي التركيز على التراكيب العميقة التي تتركز فيها الدلالة." منى الحاج صالح ، شعر صلاح عبد الصبور دراسة أسلوبية ، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، ٢٠٠٥ ، ص ١٤٩ . وهذا القول يمكن ترديده هنا في دراسة شعر الخليلي أسلوبياً.

[2]) فارس الضاد، ص ٣٥٤ .

[3]) وهذا من قبيل : "الوصل"، الذي تمت الإشارة إليه سابقاً في الوصل الذي يقع بتكرار كلمة ، ففي البيت السابق تتكرر كلمتان ، (الغاب) و(شهود) لتربطا شطر البيت الثاني بشطره الأول فيقع الوصل بين الجملة الاستفهامية والجملة الفعلية في أول البيت .

[4]) السابق ، ص٣٥٤ .

والجمل تفتقد إلى رابط نصي ، فهي من قبيل الفصل، ولكن يربطها السياق من حيث إن الاستفهام يفتتح معنى جديد ، وهو هيام قلبه في الخيال ، ثم وصف قلبه بأنه عميد أي مريض([1])، فالترابط واقع بين هذه المتواليات المتفاصلة في أن موضوعها واحد ، وهو حال الشاعر أو المتكلم.

ومن ذلك أيضاً قوله :

ما إن أعارَكَهُ القديــر لغيــر ما *** يــرضى به ، أتــغيــره ، هل تــقدر([2])

وفيه الجملتان الاستفهاميتان : أتغيره؟ ، وجملة : هل تقدر؟ وهما استفهامان عن القدرة على تغيير قضاء الله ، والاستفهامان يفيدان نفي ذلك، فهما مرتبطان بمضمون الجملة التي سبقت وهي قوله : ما إن أعارَكَهُ القديــر لغيــر ما يــرضى به. فيكون الفصل بذلك مؤكداً للمعنى الذي سبق ، والغرض منه التوكيد والتثبيت والتحقيق([3]) لأن الجمل التي يقع بينها الفصل لا تتعدى معنى واحداً تدور حوله .

[1])" والعَميدُ المريض لا يستطيع الجلوس من مرضه حتى يُعْمَدَ من جوانبه بالوَسائد أي يُقامَ". لسان العرب ، مادة عمد

[2]) وحي العبقرية، ص ١٨٦ .

[3]) انظر : دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني، ص ٢٢٧ .

الفَصْلُ الثّالث

المُسْتَوى الدّلالي

١- الكلمات المفـــاتيح

٢- الكـــلمة والســياق

٣- المصاحبات اللـــغوية

٤- الصيغ الاشتقاقيـــة

يُنظر إلى الكلمة في المستوى الدلالي على أنها عنصر ناشط في حركة التفاعل السياقي التركيبي ، على مستوى الجملة وعلى مستوى النص كلّه ، بوصفه كلمات مركبة في أنماط لغوية تصدر عن اختيار الشاعر([١])، وانطلاقاً من هذا الاختيار يضع المبدع كلماته في علاقات تحكمها اللغة من الناحية النحوية، ويحكمها هو باختيار دلالاتها بعد تمرّس وسعة معرفة وخبره وموازنة بين الأنماط اللغوية التي تتضامّ هذه الكلمات فيها([٢])،فنجد أنّ دلالة الكلمة تتحقق على نحوٍ ما بتأثير من علاقتها بغيرها، وهذه العلاقة تتسع و تضيق ، وتقع في ثلاثة أضرب:

١- علاقة بين الكلمة والنص كله، ومن هذه الجهة تقف الدراسة عند الكلمة المفتاحية والكلمة السياقية.

٢- علاقة بين الكلمة والجملة التي تقع فيها هذه الكلمة، ومن جهة هذه العلاقة تقف الدراسة عند انسجام الكلمة والمقام الدلالي للجملة التي تحتويها.

٣- علاقة بين الكلمة والكلمة، ومن جهة هذه العلاقة تقف الدراسة عند علاقة المصاحبة بين الكلمات ، بحيث تنتظم هذه العلاقات ضمن النظام النحوي العام([٣])، فقد تتصاحب الكلمات مع توافق صوتي أو صرفي بينهما ضمن تركيب نحوي إضافة إلى غرض دلالي من هذه الصحبة.

أولاً : الكلمات المفاتيح:

الكلماتُ المفاتيحُ منهجٌ من مناهج الدرس الأُسلوبي ، " ويُقصد بالكلمات المفاتيح الكلمات التي يكون لها ثقلٌ تكراري وتوزيعي في النص بشكل يفتح مغاليقَه ، ويبدد غموضَه "([٤]) . والحقيقةُ إنه يُفهم مما قاله المُنظِّرون في هذا الميدان أنّ هناك نوعَين مُتمايزين من الكلمات المفتاحية ، وهذان النوعان هما : كلماتٌ مفتاحيةٌ عامة ،

---

[١]) انظر : محمد عزام: البلاغة والأسلوبية، وزارة الثقافة، دمشق،١٩٩٤ ، ص ١٠٢.

٢) انظر : محمد بركات أبو علي، فن الاختيار والبلاغة العربية، دار الفكر، عمان، ١٩٩٩ ،ص ٩ .

٣) وهو ما يسميه محمد مندور (علم الصيغ) :"ونحن نسمي دراسة النوع الأول بعلم الصيغ والنوع الثاني بعلم النظم ولكنهما في النهاية يؤديان نفس الخدمات، ومن ثم كان هناك مجال لجمعهما في باب واحد من علم اللسان هو باب النحو وبتعبير أدق علم الصيغ فيكون بذلك علم النحو شاملاً لجميع العلاقات غير الدلالية بين الألفاظ" . محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ومنهج البحث في الأدب واللغة. دار نهضة مصر، القاهرة، بلا طبعة ولا تاريخ . ص ٤٣٧ ، وهو مايسمّى أيضا نظام "قواعد اللغة" الذي يضم النحوي والدلالي والتركيبي.انظر : مازن الوعر، دراسة لسانية تطبيقية، دار طلاس ، ط١ ، ١٩٨٩، ص ٢٣٠ .

[٤]) شفيع السيد ، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي،دار الفكر العربي ، القاهرة، ، ط١، ١٩٨٦ ،ص ١٦٩

وأخرى خاصة ، ويمكن وضعُهما على مستويين على النحو الآتي : الأولُ هو مستوى الشاعر وهو العام ، والثاني هو مستوى النص وهو الخاص.

أما على مستوى الشاعر فالكلماتُ المفاتيحُ تعني أن الشاعر لديه مجموعة محددة من الكلمات تنبيء عن رغباته وميوله في جوانب حياتية متنوعة ([1]) ، وفي هذا الاعتبار فإنّ مثلَ هذه الكلماتِ نجدُها في كلامِه النثريّ غيرِ الإبداعي ، ومن هنا فإنّ الكلماتِ المفاتيح غيرُ محددة بنصّ ما ، إنما هي خاصةٌ بشخيصة الشاعرِ لا بموضوع النص، وهذا يعني أيضاً ارتباطَ هذه الكلماتِ بجوانبَ معينةٍ في الشخص لا في النص ، " إنها كلماتٌ تتردد لدى كاتبٍ معين بشكلٍ يدلُ على أنّ لها رنيناً خاصّاً عنده، ولها قوةٌ إيجابية خلاّقة أشدُّ فاعليةً من الاستعمال العادي، ويُعدُّ هذا نموذجاً للتقييمات الشخصية "([2]) ، بمعنى إن الكلماتِ المفاتيحَ هنا هي مفاتيحُ شخصية الشاعر لا مفاتيحُ النص، وعليه فإن هذه المفاتيحَ تؤدي دوراً في جميع النصوص لا في نصٍّ واحدٍ للشاعر الذي لا يفتأ يكررها.

أما على مستوى النص ، فالكلماتُ المفاتيحُ تعني ترديدَ كلماتٍ محددةٍ في نصّ ما، تفيدُ في فهم هذا النص وتفسيرِ عباراتِه وصورِه والعلاقاتِ بين أجزائه ، بحيث تكون خاصةً في هذا النص دون غيره من النصوص ، فقد لا تتكرّر مثلُ هذه الكلمات في نصٍّ آخرَ ، " ...ولذلك فإن لكلّ عمل أدبي كلماتِه المفاتيح الخاصة به ، التي تعد مدخلاً لحركة الإبداع الداخلية للنص ذاته ، فلا تتحول من عمل فنيّ إلى آخرَ فإذا انتقلت من مكانها فقدت هويتها الدالة ، وأصبحت كلماتٍ عاديةً ليس لها سماتها المكتسبة داخل نظامها وتأليفها "([3]) ، وتكون هذه الكلماتُ المفاتيح لهذا النص دون غيره، بينما كلماتُ المستوى الأول تعني احتماليةَ تكرارها في عدة نصوص ، جنباً إلى جنبٍ مع الكلمات المفتاحية الخاصة بالنص ، لذلك لا يُستغرب وجودُ هذين النوعين من الكلمات المفتاحية معاً في نص واحد .

---

[1]) انظر : الأسلوبية ، يوسف أبو العدوس ،ص ٢٦١

[2]) المرجع السابق، ص ٢٦١-٢٦٢

[3]) الأسلوبية، يوسف أبو العدوس ، ص٢٦٣ - ٢٦٤ .

وعلى أيّة حال فإنّه من خلال قراءة شعر الخليلي عامةً يمكننا الكشف على مثل هذه الكلمات المفاتيح على المستويين ، فالتأثرُ الواضحُ للشاعرِ بالعلوم الدينيّة وشعورُه القويُّ بالانتماء للأمة الإسلامية أولاً والعربية ثانياً، وسردُه التاريخَ الملحميَّ الإسلامي ، وإحالاتُه الكثيرةُ إلى نصوص من القرآن الكريم وقَصَص الأنبياء يمكن رصْده في كلمات الشاعر المفاتيحة التي تسبر أغواره وتكشف عن أثر هذه الخلفية الثقافية و البعد القِيَمي الديني في شخصية ، وذلك بتحديد مجموعةٍ من الكلمات على مستوى الشاعر أولاً ، لأنها كلماتٌ مفتاحيةٌ تكشف عن أعماق شخصيته ومدى عُمْق هذا الأثر في نفسه .

١- الكلمات المفاتيح على مستوى الشاعر أو السابرة لشخصية الشاعر[1]:

تتكرّر لدى الشاعر مجموعةٌ من الألفاظ كلها ذات دلالة مرتبطة مباشرة بالدين الإسلامي ، وهي في مجموعِها تشكل صورةً عن مدى عمق الأثر الذي أحدثته التربية الدينية في نفسه منذ نعومة أظفاره ، وهذه قائمةٌ بالألفاظ التي يمكن الاستدلال بها على ذلك وعدد مرات تكرارها في دواوين الشاعر:

الكلمة	عدد مرات تكرارها
لفظ الجلالة (الله)، والأسماء الحسنى	٢٣٠٩
العبادة وما دل على أفعالها مثل : صلى ، يصلي ، صام ، يصوم، سجد ، يسجد ...	٧٦٧
الإسلام وما دل عليه مثل الدين الحنيف، القويم ، الملة ، ديننا...	٥٥٢
محمد صلى الله عليه وسلم ، وما دل عليه مثل رسول الله، أحمد ، النبي، نبي الله...	٥٢٢
هوى ، الهوى (بالمفهوم الصوفي)	٤٨٨
العِلم، علم...	٤٨١
القران الكريم وما دل عليه مثل الكتاب،الفرقان، سورة، سور، آية ،آيات...	٣٢٦
الحق ، حق...	٣١٦

[1]) أو ما يمكن تسميته بمعجم الشاعر، وعلى ذلك فإننا أمام معجمين: الأول:هو ما يتردد على لسانه عامة، ومفردات هذا المعجم تظهر في كثير من نصوصه. أما المعجم الثاني فهو المعجم المرتبط بالنص وهو جزء من الأول، وهو الخاص الذي يظهر في كل نص على حدة، بحيث أن طبيعة النص وموضوعه تستدعيان مجموعة خاصة مما هو كامن لديه ،" فالمعجم اللغوي الشعري هو المتن اللغوي الذي يشكل مجموع المفردات التي استخدمها الشاعر في نصه المدروس ، والتي تكونت من خلال بيئته وثقافته ومناخه الذي عاش فيه." هايل محمد الطالب: المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية،ع٦٨ ، ٦٩ ، شباط ٢٠٠٧ ،ص ٢٢٦ .

وهذه قائمةٌ بألفاظ عامة سُجلت إحصائياً من أجل المقارنة، ويمكن ملاحظة الفرق في عدد مرات تكرار ألفاظ المجموعتين :

الكلمة	عدد مرات تكرارها
كريم	١١٦
عظيم	٣٦
شجاع	٣
حب	٧٢
العشق	٧
العزة ، عزة	٥٦
العرب ، عرب	٦٨
حبيب	٤٢
العاذل/ عاذل	٣
الخمر، خمر	٢٠
باطل، الباطل	٨
السيف ، سيف	١٦٤
الغرام ، غرام	١٥٢
القوم، قوم	١٣٩
عُمان	١١٩
الوطن ، وطن	١٥
البلد، بلد، بلاد	٤١

ولعل هذا التكرار يدل على أن الشاعر يرددُ كلماتٍ محددةً هي بمنزلة الدليل على ميوله وتأثره بعناصر ثقافيةٍ معينة، الكاشفِ عن جوانب من شخصيته ، فتكرار أسماء الله سبحانه (٢٣٠٩) مرات ، يدل على دورانٍ كبيرٍ لهذه الأسماء في كلام الشاعر، ولفظُ الجلالة (الله) بشكل خاص ، فقد ورد هذا اللفظ(١٩٠٥) مرات على وجه التحديد[١] ، وكذلك الألفاظُ المتعلقةُ بالدين الأسلامي وما يتعلق به بشكل مباشر، كألفاظِ العبادة

[١] من ذلك مثلاً قوله :

" الحمد لله سعدا والسلام ضيا * * والشكر يشفع حمد الله تجتليا

الحمد لله حمداً لا يكيفه * * كنه ولا يرتقي مرقاه من قويا

الحمد لله حمداً في ضمانه * * ذكر وشكر وغفران لمن وكيا

الحمد لله حمداً أستنير به * * عبد يبيت بكأس الذكر مرتويا

والإسلام والرسول صلى الله عليه وسلم ، فإن لها حضوراً قوياً، إذ تكررت(٢٤٦٥) مرة([1]) ، فهذه كلماتٌ ذاتُ مدلول يساعد في فهم شخصية الشاعر وكيفيةِ ترجمة هذه الميول الشخصية إلى ألفاظ وتراكيب وصور في شعره، من هنا رأينا أن الهوى والعشق وموضوعات الغزل – مثلاً – عند الشاعر تتخذ بُعداً دينياً في بعض الأحيان ، إذ يمكن وضعُ بعضِها في إطار الشعر الصوفي، وما كان منها غيرَ صوفي المنزع فهي متأثرةٌ بالدين، ويَصدرُ كثيرٌ من تراكيبها عن القرآن الكريم ([2]) ،" فإن غزلياتِ الشيخ الخليلي تحتاج إلى إشارة خاصة من زاوية

الحمد لله حمداً لا يطـــــيق له *** صعب الشكيـــمة جـــملا إن به بليا

الحمد لله في أنـــــواره ســــــبل *** للسالكيـــــــن إليــــه رغبة وحيا

الحمد لله إن الحمد قاعدة *** يمشي بها الحسرب شهم القلب مصـــطليا

الحمد للواحد الـــمنان أربطه *** بـــخالص الشكر للـــرحمن مستـــقيا

الحمد لله تأيـــيداً لحجـــــته *** عـــلى محـــجته بالآي مســــــــهتديا

فارس الضاد، ص ٥١١ .

وكقوله أيضاً : " بالله يا رحمن فرّج كربه *** واحفظه يوم الروع في حسوبائه

مولاي يا قدوس إن قدسته *** فالقدس والتقديس أصل ولائه

وارحم عناه يا رحيم وضعفه *** فبحسبه إن كنت من رحمائه

وحي العبقرية،ص ١٠٣

[1]) أي ذكرت بشكل صريح ، وهذا لا يعني إحصاء الضمائر العائدة على هذه الألفاظ في النصوص.

[2]) كقوله في قصيدة الحبيب المتقلب مثلا :

"ولســــان كلــــما دار على * ** حنك الشعر تـــعالى فعقر

وإذا ما مرَّ في أسَطــــره *** كانت الساعة أدهـــــى وأمر

يا حبيبا كلــــــــما قلت دنا *** دنت الساعة وانشقَّ القمر

وإذا باعــــدت أو قلت ابتعد ** عن سبيلي قيل سحر مستمر

ولكم أنذرني ما يتــقــى *** فتـــــعاميت ولم تــغنِ النُــذُر

هكذا الحب فهل من زاجر ** يصدع القلب وهل من مزدَجَر

أخرى ، فهو إلى جانب كونه شاعراً فهو فقيه وقاضٍ ينتمي إلى أسرة ذات عراقة دينية ..."([1]) ، لذلك نرى هذا الأثرَ واضحاً في مختلف أغراض الشعر عند الخليلي كالغزل والرثاء والقَصص التاريخي والإخوانيات وغيرها.

ولعلَّ انتماءَ الشاعرِ القويَّ للأمة العربية والإسلامية دفعه إلى الحديث في شعره عن قضاياها وخصص جزءً غيرَ قليل من دواوينه لقضايا الأمة العربية والإسلامية ، مسجّلاً الأحداثَ التاريخيةَ المعاصرة ، وقاصّاً على قُرّائه التاريخَ الإسلاميَّ والسيرةَ النبوية ، إضافةً إلى الشعر الحرّ الذي جعل جزءً كبيراً منه على شكل مقاطع حوارية مسرحية يروي فيها أحداثاً في قصور الخلفاء ودور الإمارة .

وهذه الكلماتُ تقدم لمن لايعرف الخليلي صورةً جليةً عنه، إذ يلمس قارئُ الخليلي أنه أمامَ شاعرٍ منتمٍ إلى الإسلام أشدَّ انتماء، وسيشعر أيضاً أنّ الشاعرَ فقيهٌ عميقُ الثقافة الدينية واللغوية، ويتحقق عندئذٍ الدورُ الذي تؤديه هذه الكلماتُ في الكشف عن جوانب من شخصية الشاعر التي تساعد في فهم نصوصه وتحليلها والوصول إلى المَضامين التي يرمي إليها.

ومما تسجّله الملاحظةُ أيضاً في ما يمكن أن يكون شاهداً على الكلمة المفضلة التي يردّدها الخليلي، هو التزامُه بألفاظٍ يأتي بها في ختام عدد من قصائده ، وهذه الألفاظُ تنحصر في كلمات محددة مع بعض التصرف بها من نصّ إلى آخر ، فلو نظرنا في الأبيات التالية سنجد أنها تحتوي – إجمالاً – الألفاظَ نفسَها ، وهذه الألفاظُ هي : (خَتْم) ، أو (خِتام) ، أو بعض تصريفاتها ،و (المِسْك) أو (مِسك) ، و(فُضّ) ، بالماضي أو المضارع أو الأمر، حيث نجدها تتكررُ في تراكيب متنوعة ، إلا أنها صلحت لديه لتكون ختاماً لعدد من قصائده على اختلاف الأغراض الشعرية لهذه القصائد ، ولا يخفى أن هذه الكلماتِ تأتي في سياقِ تأثر الشاعر بالقرآن الكريم في قوله تعالى:

=

يا لـــجَدِّي لفؤادي إنه *** بات مغلـــــــوبا علـــيه فانتصر

يا لَقلبـــي لا يـــروِّعـــك الهوى *** إنه يجري بأمرٍ قـــــد قدر

يا لقلبـــي من حبيب تائه *** كـــغريـــم السوء في يوم عَسِـــر"   وحي العبقرية، ص ٦٢

[1]) مجلة المنتدى الأدبي، يونيو ١٩٩١ ، مظاهر معاصرة جيلين، أحمد درويش، ص٤٤ .

((خِتَـٰمُهُۥ مِسۡكٌۚ وَفِي ذَٰلِكَ فَلۡيَتَنَافَسِ ٱلۡمُتَنَٰفِسُونَ ﴿٢٦﴾))[1]

ومن الأمثلة على ذلك في شعر الخليلي ما يأتي:

– قصيدة بعنوان : (صرخة الفحول) ، يختمها بقوله :

فاعتنقها بشهر تموز والعق *** أريَ ختم كالمسك في الأرجاء[2]

– قصيدة بعنوان : (إلى إخواننا في الجزائر)، يختمها بقوله :

ودوّى المجد وتاريخه *** يعبث ختم المسك في سهله [3]

– قصيدة بعنوان : (روضة الشجو)، يختمها بقوله :

وفضّ ختم بياني عن معتقة *** من كوثر الحب حيث الشادو تسبيح[4]

– قصيدة بعنوان : بين الهيمنة والهينمة ، يختمها بقوله :

فافضض له بمحمد ختم الرضا *** كالمسك عرف صلاته وثنائه[5]

– قصيدة بعنوان:(إلى الله في أسمائه) :

عليك الصلاة والسلام تحية *** من الله في ختم الرضا وهو قرقف [6]

– قصيدة بعنوان : (الصاروخ)، يختمها بقوله :

---

[1]) المطففين: ٢٦ .

[2]) من نافذة الحياة ، ص ٢، " وأَرْيُ القِدْرِ ما الْتزَقَ، الأَصمعي: أَرَتِ القِدْرُ تَأْري أَرْياً إذا احترقت ولَصِقَ بها الشيء، وأَرَتِ القِدْرُ تأْري أَرْياً وهو ما يَلْصَق بها من الطعام ،وقد أَرَتِ القِدْرُ أَرْياً لَزِقَ بأَسفلها شيء من الاحتراق مثل شاطَتْ، وفي المحكم لَزِقَ بأَسفلها شِبْهُ الجُلْبَة السوداء وذلك إذا لم يُسَطْ ما فيها أو لم يُصَبَّ عليه ماء، والأَرْيُ ما لَزِقَ بأَسفلها بجوانبها من الحَرَق ، ابن الأَعرابي قُرارَة القِدر وكُدادتُها وأَرْيُها ، والأَرْيُ العَسَلُ ". لسان العرب، مادة : أري.

[3]) من نافذة الحياة، ص ٤١

[4]) المرجع السابق، ص ٦٢

[5]) وحي العبقرية، ص ١٢٧

[6]) المرجع السابق ، ص ١٤٢

وأنافس الـملأين في ختـم الرضا *** كالـمسك بـين خمائل الأزهار([1])

- قصيدة بعنوان : (روضة الأدب) ، يختمها بقوله :

وانـتشِقْ بـين نحرها والتراقي *** مسك خـتـم يحُيـي طعين القدود([2])

- قصيدة بعنوان: (إلى حادي العزائم) ، يختمها بقوله :

وحسبـيه والتوفيق يكتسب سطره *** بتاريخه نل مسك ختـم مكمل ([3])

- قصيدة جوابية بعنوان : (صبا الأسحار) ، يختمها بقوله :

فغدت وقد بدأت وعادت بالهوى *** تفتض ختـم الـمسك عن إسكار([4])

- قصيدة بعنوان : (واقع الحسن) ، يختمها بقوله :

ويـبـيت خـتـم الـمسك عنه يعبق([5])

- قصيدة بعنوان:(ربّاه)، يختمها بقوله :

لأفض ختـم الـمسك يعبق بالشذا *** متنـزل البركات بالآناء([6])

- قصيدة بعنوان : (الوليد مع نفسه)، وهو مقطع من مسرحية، يقول في ختامه :

مِداد خـتـم

فُضّ عن مسك الهنا([7])

---

[1]) وحي العبقرية ،ص ٣٠٦

[2]) المرجع السابق، ص ٣٤٢

[3]) المرجع السابق، ص ٣٩٢

[4]) وحي العبقرية، ص ٤٣١

[5]) المرجع السابق،ص ٤٤١

[6]) الخيال الوافر، ص ٦٥٤

[7]) بني ركاب الجمهور، ص ٥٤ .

ويبلغ عدد القصائد التي تنتهي بهذه الألفاظ (٥٩) قصيدة، وهو يدل على أن هذه الألفاظ تدور على لسان الشاعر، وتوحي للقارئ عندما يمرّ على هذه الألفاظ بانتهاء القصيدة ، أو إغلاق للموقف الشعري، وربما تلمّس الشاعر في هذه الألفاظ تمهيداً بالختام ، من جهة ، وهو ختام طيب عَطِر من جهة أخرى ، فهو يصرحّ به من خلال استعماله كلمة (مسك) ، وربما التمس فيها حسن التخلص، ورأى فيها قطعا طبيعياً لسير الأبيات تجنّباً للقطع المفاجئ ، فأخذ يرددها في خواتيم القصائد ، على أنه لم يختم كل قصائده بمثل هذه الألفاظ ، وربما كان ذلك منه تجنباً للوقوع في الرتابة أو النمطية المملة ، أو لنقل تجنباً من تهمة بالضعف قد تنسب إليه جراء تكرار هذه الخاتمة لو أنه كررها في كل مواقفه الشعرية.

٢-الكلمات المفاتيح على مستوى النص:

يمكن تحديد كلمات مفتاحية في كثير من نصوص الخليلي، ولعل التكرار الذي يميل إليه الشاعر ساعد في الكشف عن هذه الكلمات ، فهي كلمات ذات حضور واضح في كثير من النصوص تظهر من خلال هذا التكرار، وهذه بعض الأمثلة :

فمن ذلك مثلاً قصيدةٌ يفتتح جميع أبياتها بحرف الجيم، وقد التزم في ديوان (وحي النهى) ([1]) ما لا يلزم الشاعر، وذلك في أنه يعمد إلى حرف من حروف المعجم فيجعله الحرف الأول من كل بيت من أبيات القصيدة أي يفتتح به البيت ، وكأنه يجعل منه رويّاً مقلوباً فيكون في بداية البيت لا في نهايته ،وكرر هذا حتى أتى على جميع حروف المعجم، جاعلاً لكل حرف قصيدة مستقلة ، نحو قوله :

جُب الفــلاة إن جفــاك وطن	مهاجــرا لله في هــذا الــفضا([2]).
جود الكريم لـــو يقـــل نـــفع	أفضل من جـــود اللئيم لو طغى
جد بالذي تسطيعه ولا تـــقل	من لي أن أبلغ في الجـــود المدى

[1]) انظر : ديوان وحي النهى ، (موسوعة شعرية) ، مكتبة الضامري للنشر والتوزيع ، مسقط ، ١٩٨٥ .

[2]) المرجع السابق، ص ٥ .

جار الكماة لو شَأَوْتَ فلكـــم   جلّي على الحلبة مــن كان القفا[1]

جاذب عن الغي العنان وانقلب   به إلى الرشـــــد لتبلـــغ الرضا

جود الفتى بنفسه عند الوغـــى   منــــــزلة تنـــحط دونها ذكـــا

جبن الفتى عن الـــهدى مذمـــة   أما عن الغي ففـــــضل وثنـــا

يُلاحظ هنا دوران كلمة الجود أكثر من غيرها ، وهنا يمكن أن نعدّ (الجود) الكلمة المفتاحية لهذا النص ، فقد تكررت الكلمة (٥) مرات في (٧) أبيات : (جود الكريم) ، و(جود اللئيم) ،و(جد بالذي تسطيعه) ،و(أبلغ في الجود المدى) ،و(جود الفتى) ، وهذا يؤكد أن (الجود) يدور في خلد الشاعر ويتحرك معه من بيت إلى بيت في هذه القصيدة ولا يفارق مخيلته، وعليه فلا بد أن الشاعر قد خصص له ما لم يخصصه لغيره في هذه الأبيات .

إذا كانت الكلمة المفتاحية مدخلاً إلى النص، وطريقاً موصلاً إلى أعماقه لاستيعابه وفهمه وربط أجزائه بحيث تتجلى الصورة الحقيقية لهذا النص ، فإذا كانت الكلمة المفتاحية كذلك فالتفريق بينها وبين الكلمات السياقية يمسي بيّناً ، فالكلمات السياقية أو الكلمة السياقية قد تتكرر كالمفتاحية ، إلا أن الكلمة السياقية لا تملك القدرة على تفسير العلاقات بين أجزاء النص ، ولا تستطيع وحدها تعليل ورود الصور والإيحاءات داخل النص على نحو معين ، إنما تكرارها يقتضيه الموضوع أو السياق ، فالبعد النفسي لتكرارها مفقود ، إنما هو بعد سياقي نحوي ، ومثال ذلك في القصيدة السابقة تكرار كلمة (الفتى) ، ومجيء كلمات دالة على الفتوة أو النبل كـ(الكريم) ، و(الكماة) ، وعكس هذا المعنى كـ(اللئيم) و(الغي) ، فهذه كلمات سياقية جاءت بحكم السياق لأن (الجود) منقبة من مناقب الكرماء ، فالتصاق الموضوع بالنفس الإنسانية ومدى ارتقائها في هذه الأخلاقيات يستدعي هذه الألفاظ، ويستدعي أيضاً الألفاظ المتعلقة بالأخلاقيات المناقضة ، فكل هذه ألفاظ سياقية ، ولو تم تكرارها أضعاف ذلك .

---

(١) "والشَّأْوُ السَّبْقُ شَأَوْتُ القَوْمَ شَأْواً سَبَقْتُهم وشَأَيْتُ القَوْمَ شَأْياً سَبَقْتُهم" . لسان العرب، مادة: شأي.

ومن النصوص التي تظهر فيها الكلمات المفاتيح جليّة قوله :

عَقَدَتْ بخُنْصَرِها بُنْصَري *** فقالت عهدتك شهماً نبيلا([1])
أتجرح من كبريائي وإني لـ *** ـمن محتدٍ في العلى ما استطيلا
فقلت أحبك حب الصبي *** رأى الأم روضا وظلا ظليلا
أحبك حب الغريق النجا *** ة وحب المؤود النسيم العليلا
أحبك حب الصحيح الحيا *** ة وحب المريض الشفاء العجيلا
أحبك حب الكريم السخا *** ء ولست بغيرك عمري بخيلا

الكلمة المفتاحية لهذه المقطوعة هي (حب) ، ويلاحظ اعتناء الشاعر بترديدها ، وربط الحب بالطبائع والسجايا الفطرية الإنسانية، فالصبي يحب أمه حباً فطريا ، والغريق متعلق بالنجاة، والمريض بالشفاء ... حتى يدلل على أصالة هذا الحب، بمعنى أنها تفسر وجود الصور التي وضعها الشاعر في هذا السياق ، فالكلمة (حب) تتكرر ست مرات في ستة أبيات ، ويعززها بالفعل المضارع (أحبك) قبلها ، فحضور هذه الكلمة في النص صار مُضاعفاً ، ويشغل حيّزاً كبيراً فيه ، ولم تعد كلمة (حب) المفتاحية – في مثل هذه الحال– مجرد كلمة تتكرر بغرض التأكيد فحسب ، بل صارت محوراً وشاغلاً من شواغل الشاعر ، بل هذه الكلمة هي وراء النص بأكمله، فهي تلعب دور الأم الحاضنة له وعنها يصدر([2])، ولئن كانت هذه الكلمة ليست كلمة مفتاحية على مستوى الشاعر فهي كلمة مفتاحية لهذا النص.

---

[1]) فارس الضاد ، ص ١٤٦.

[2]) انظر :الأسلوبية ، يوسف أبو العدوس،ص ٢٦٥.

ومن ذلك قصيدة بعنوان :(الـصمـت) ([1]) ، يقول فيها :

صمتُ فقال البعض أنت مغفل ** * ترى صح ما عني رووا أم تقوّلوا

حنانيك ليس الصمت إلا جبلّة *** لهـذا وهـذا في الكلام مطول

فإن يك صمتي عن ذكاء وفطـنة * * * فذلك ظـني فيّ والعقل يعقل

وإن يك ما قالوه فالصمت ساتر *** لعي الفتى والصمـت بالحر أجمل

يلاحظ هنا أن (الصمت) هي الكلمة المفتاحية، إذ يضعها الشاعر في مركز النص، حيث الأفكار تدور حول (الصمت) في حالتين : مِن عَدِّهِ عيباً ، أو عَدِّهِ فضيلةً ، ليخلص الشاعر إلى أن الصمت من الشيم الكريمة المستحسنة، فيكررها في البيت الأول عن طريق الفعل (صَمَتُّ) ، ثم في البيت الثاني والثالث و الرابع ، فلا يخلو بيت من هذه الكلمة، فقارئ النص عليه أن يتوقف أولا عند هذه الكلمة لأنها تبرز في النص بقوة ، وتسطع فيه.

فلا شك في أن لها ثقلاً على كل المستويات اللغوية إنْ من حيث الأصوات ، فهي توليف صوتي مكون من صامتين مهموسين (الصاد والتاء) بينهما مجهور (الميم) يتكرر في كل الأبيات ، وإنْ من حيث الوظيفة التركيبية لأنها ترتبط ما سبقها ، وإنْ من حيث الدلالة ككلمة مفتاحية للنص، وهكذا تغدو الكلمة المفتاحية ذات ثقل ليس على المستوى الدلالي فحسب، بل تتعدد وظائفها لتكون مؤثراً على المستوي الصوتي والمستوى التركيبي والدلالي، وقد تكون أيضاً ذات بعد جمالي موسيقي بديعي في النص، كأن تكون كلمة في جملة تقع في سياق توازي تركيبي أو تستدعي لفظاً مضاداً محققة ما يسمى بالطباق أو محسنا لفظيا كالجناس، أو قد تستدعي كلمات مرادفة وهكذا.

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن الأسلوبيين يذهبون إلى أن الكلمة المفتاحية قد تغيب عن النص ، فلا نجدها تتكرر فيه([2])، لكنها حاضرة في غيرها، وذلك أن كلمات أخرى تدل عليها وتشير إليها ، فتكون الكلمة المفتاحية الغائبة الحاضرة جامعة لهذه الكلمات الكثيرة المنتشرة في النص، بحيث يمكن "تأوليها" أوفهمها واستنتاجها من مجموع الكلمات الدالة عليها، أو قد تحضر الكلمة المفتاحية بلفظها ولكن حضورها هذا يكون باهتاً، وتكون

---

[1]) فارس الضاد، ص ٩٨ .

[2])انظر : الأسلوبية ، يوسف أبو العدوس، ص ٢٦٥

-- في النص نفسه -- حاضرة في غيرها بشكل أوضح منه من حضورها بلفظها ، أي إن الثقل التكراري لها في هذه الحال مفقود إذا حصرنا معنى الثقل التكراري في تكرار لفظها في حد ذاته، وعندئذٍ يكون هذا الثقل التكراري لمعناها لا للفظها ، حيث يظهر معناها مكرراً في كلمات أخرى، وهذا نمط من الكلمات المفاتيح له أمثلة كثيرة في شعر الخليلي ، وفي القصيدة الآتية مثال ذلك.

يقول الخليلي في قصيدة عنوانها " كؤوس الحب"[1]:

رجاء كما فاح النسيم عن الورد ** وشوق كما أذكى الزناد حشا الصلد

وطيف كأنفاس الحبيـبين في اللقا * ** يعبـر عن وجد ويرتاع من بُعد

وهـجر ولا هجر الشتيتين عن قلى*** ولكنه هـجر اللـقاء إلى حدّ

ووصل كما هبت عن الـمنية الصبا *** ونارت بأفلاك الرضا أنجم السعد

رعى الله من أهوى وإن شـط داره *** وحيـاه بالنسرين والآس والورد

أحِبَةَ قلبـي إن تكن بـيننا النوى *** فما هـي إلا لذة الوصل من بعد

أحـبّةَ قلبـي إن يك الهجر كلفة *** فما هو إلا كانتظار على وعد

سلام عليـكم من فؤاد موله *** غذاه هواكم منذ أن كان في الـمهد

سلام عليـكم لا يكن آخر اللقا *** غداة اجتـمعنا تحت أردية الوُدّ

ودارت كؤس الحب صرفا وضُمِّختْ *** بـغالية الإخلاص حاشية البـرد

هو الحب في كـل اشتـياق ولوعة *** ولـكنه خـدّ يطل على خدّ

كـذلك في حالَي حضور وغيبة *** يوحّد مـشتاقين في صـدف الجَدّ

هو الحب ما أحلـى السيادة والرضا *** مبادلة بـين الحمائل والعِقد

هو الحب ما أقساه إن كـان سيدا *** يـدل بسلطان الغرام على عبد

---

[1]) من نافذة الحياة ، ص ٦٤

هو الحب كم شـــاك لديه وشاكر *** وما العدل إلا ما يعيد وما يُبدي

شقيق الهوى إن كنت لا تـتقي الهوى *** فإني أخشى أن تصاب على عمد

نروح ونغـدو حيث لبـنى وقيسها *** حيارى بلا وعي نشاوى بلا رشد

نداري عيون الـدهر وهي كليلة *** ونخشى جماح الكيد وهو على القد

إذا نحن طارحنا الغرام شكا لنا *** من الصدّ ما يشكو الـمشوق من الصدّ

وإن نحن قاسمنا الهوى لذة الهوى *** أباح بـما يخفيه من لذعة الوجد

رأى الناس فوضى فاطمأنّ إلى الوفا *** يبادلنا فضـل الصـفاء على الوِرد

وقام علينا في الـمحبـين خاطبا *** فكان الوحيد الـفرد في الجـوهر الفرد

وأضـــفى علينا بـردة لؤلؤية *** تشف عن الفردوس في نفـحة الخلد

فلله منا ضعـــفُ ما فوق وسعنا *** من الحمد ما يربو على الشكر والحمد

لا يمكن في هذه القصيدة الاعتماد على الكلمة ذات الثقل التكراري لأن القصيدة تخلو من هذا الثقل إلا من بعض الكلمات التي تتكرر بحيث لا يلفت تكرارها الأنظار كثيراً، وهذا حصر لهذه الألفاظ:

الكلمة	تكرارها
سلام عليكم	٢
هجر	٤
الهوى	٥
الحب	٤
نحن	٢

فإن كلمة (الهوى) التي تتكرر خمس مرات في النص هي أقرب أن تكون كلمة سياقية منها مفتاحية ، مع أنها أكثر تكراراً من غيرها ، في حين أن كلمة (الهجر) -- وهي أقل تكراراً من الهوى-- أو ما كان في معناها هي محور

النص ، إذ يلحظ أنها هي التي تستدعي كلمة (الهوى)، وغيرها مما يحيط بهذا المعنى ، والأكثر من ذلك هو حضور (الهجر) أو (البعد) حتى في سياق تصوير المظاهر الجميلة في قوله مثلاً :

رجاء كما فاح النسيـــم عن الورد *** وشوق كما أذكى الزناد حشا الصلد

وطيف كأنفاس الحبيـــبـــين في اللقا *** يعبـــر عن وجد ويـــرتاع من بُعد

فأدخل (يرتاع من بعد) في السياق الذي يتحدث فيه عن (النسيم) و(الورد) ، ولعل السبب الذي استدعى كلمة (شوق) في البيت الأول هو البعد فهو من نتائجه، و هو شعورٌ ناتج عن الغياب ، ويضاف إلى ذلك أيضاً الألفاظ التي ارتبطت بمتعلقاتٍ خاصة في النص ، فـ(الوجد) يُعبّرُ عنه ، لكنّ (البعد) يُرتاع منه ، فهو هاجسٌ يدعو إلى الخوف، و تَرَقّبِ وقوعه على كراهة، ثم تستمر معاني الهجر (البعد) فارضة نفسها ووجودها على كثير من السياقات في النص وإن لم يكن مصرحاً بها ، حيث نجدها في الجمل التالية :

وهجر ولا هجر الشتيتين ، وإن شط داره ، إن تكن بـــيننا النوى ، أحبة قلبـــي إن يك الهجر كلفة ، سلام عليكم لا يكن آخر اللقا ، هو الحب في كل اشتياق ولوعة ، كذلك في حالَي حضور وغيبة ، هو الحب كم شاك لديه وشاكر، شكا لنا من الصدّ ما يشكو الـــمشوق من الصدّ .

ويقول في قصيدة أخرى عنوانها : (إلى خيـــر خلق الله) ([1]) :

شكوتُ إلى رسول الله دائي ** * وربُّ الخلق من يشفي بلائي

فـــقم يا خيـــر خلق الله وامسح * ** بكفك بنيتي مسح اعتناء

وأرسلها دواء من بلاء * ** فمسحك من لدن مـــــولاك جائي

لأصبح بـــين إخواني معافى *** سليـــم الجســـم من مرض عياء

وأستـــغني بطبك عن طبـــيـــب *** لديه الطب محصور الـــدواء

فطبك فيه روح الله يسري *** وطب النـــــاس من شجر وماء

---

[1]) فارس الضاد، ص ٢٠

مسحت أديب بـــــوصير فعوفي *** وعاش مصححا من كل داء

فلا تبخـــل علي بـــمد كف *** يزيل عضــــال دائــــي وابتلائي

فلي صلة الـــمحبة وهـــــي نور *** وذمة مخلص حسن الثـــناء

صلات نورها سكن لقلبـــــــــي *** أضـــمنها صلاتي في دعائي

فحقق فيك يا مختار ظنــــــي *** وعجـــل لي بـــتيسيـــر الشفاء

عليك صلاة ربك وهي تســري * ** مع التسليم في أرج الشذاء

ومدار القصيدة على المرض، فالشاعر يشكو إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم ما يجد من المرض متوسّلاً به من أجل الشفاء، فتتداعى الأفكار والصور المنسجمة مع الرغبة في ذلك ، قسمٌ منها يمكن وضعه في محيط الشكوى ، وقسمٌ آخر يمكن وضعه في محيط تعظيم الرسول صلى الله عليه وسلم والتوسل به ، والناحيتان مرتبطتان إلى مركز القصيدة وهو (المرض) الكلمة المفتاحية لهذا النص ، فالشكوى أساسها والدافع وراءها هو المرض ، وذكر الرسول صلى الله عليه وسلم بالمدح والاستشفاع به مبعثه المرض، وعليه يمكن تفسير الأفكار والصور ضمن هذا السياق ، فهو يشكو إلى رسول الله مع علمه أن الله سبحانه هو من يشفي من الداء:

شكوت إلى رسول الله دائي *** وربُّ الخلق من يشفي بلائي

ثم يذكر فيما بعد البوصيري ، وأنه تعافى بفضل الله من كل علة متوسلا برسول الله الذي كان سببا في شفائه:

مسحت أديـــب بوصيـــر فعوفي *** وعاش مصححا من كل داء[1]

---

[1]) وفي مثل هذا المعنى الذي تبدو فيه النزعة إلى التوسل برسول الله صلى الله عليه وسلم وصولاً إلى الشفاء قوله :

يا حبيبـــي يا رسول اللـــ *** ـــه أدركـــــني بجاهك

مسحة من يـــدك اليـــمـــ *** ـــنى بها سسر اتجاهك

فلـــــقد أبـــــــرأت قوما *** نـــالهـــم فـــضل إلهك

فـــشفوا مـــما يعانو *** ه بســـــــر مـــن تجـــاهك" فارس الضاد، ص١٣٤ . حيث الكلمة المفتاحية هي "شكوى المرض".

فألفاظ القصيدة كلها تدور في هذا الفلك : امسح ، وأرسلها دواء من بلاء ، معافى سليـــم الجســـم من مرض عياء ، واستـــغني بطبك ، فطبك فيه روح الله يسري ، يزيل عضال دائي وابتلائي، وعجل لي بتيسيـــر الشفاء .

والاستشفاء من المرض في حد ذاته ظهر من خلال شخصية الشاعر الذي يتوقع منه أن يعالج الموضوع على هذا النحو ، فإن الكلمات المفتاحية الخاصة بشخص الشاعر تدل على عمق أثر الدين في نفسه ، لذلك كان الشاعر يذكر أن الشفاء من عند الله ، ويتوسل برسول الله صلى الله عليه وسلم ، فبدت القصيدة ذات نزعة دينية واضحة ، لم تفارقها الروح الإسلامية من بيتها الأول إلى بيتها الأخير ، فذِكْرُ الله في النص جاء امتداداً طبيعياً لمعطيات شخصية هذا الشاعر، وكذلك ذكر الرسول صلى الله عليه وسلم كطبيب وكوسيلة إلى الشفاء، فهي منازع شخصية تدل عليها كثرة ترديد ألفاظها في كل أغراض شعره على تنوعها، بجانب الكلمة المفتاحية الخاصة بالنص .

وما يلحظ أيضاً في سياق الكلمات المفاتيح هو علاقة العنوان بالكلمة المفتاحية وبموضوع النص([1]) ، فكثير من العنوانات عند الخليلي تصرِّح بالكلمة المفتاحية لنصوصه، من ذلك مثلاً قوله في قصيدة عنوانها (علــمتــني الحياة)([1]) :

---

[1]) وهو ما يسمّى" التغريض"، فإن " مفهوم التغريض ذو علاقة وثيقة مع موضوع الخطاب ومع عنوان النص ،...لكن الطريقة المثلى للنظر إلى العنوان في رأي الباحثين هي اعتباره (وسيلة قوية للتغريض لأننا حين نجد اسم شخص مفرضاً في عنوان النص نتوقع أن يكون ذلك الشخص هو الموضوع)". لسانيات النص ، محمد الخطابي ، ص٢٩٣ ، كقول الخليلي :

الـــملك لله

ملكي وكيف يقول ملـــ *** ـــكي عَبْدُ رِقٍّ ما ملك

والعبد مـــمـــــلوك وما *** ملكت يداه لـــمن ملك

فتمرّي بأســـــر الرق *** يا نـــفسي تسودي من ملك

وتـــذللـــي لله تـــد *** ني حيـــث لا يـــدني ملك

علمتني الحياة كيف ابتدائي *** وانتهائي ونزعتي وانتمائي

علمتني الحياة كيف أروض السحـ *** ـر للشعر سابحا في الفضاء

علمتني بقسمة الضاد فيه *** فقسمت التفعيلتين إزائي

علمتني أن لا أكون ذلولا *** يقتفي كل قائد في العراء

علمتني الحياة كيف أُحيي *** أهل أنسي بها وأهل صفائي

علمتني الحياة كيف أداريـ *** ـها وإن كنت من درى بالخفاء

علمتني الحياة شدي وفتلي *** واجترائي بسوحها واتقائي

علمتني الحياة حق إلهي *** وصفائي لخلقي واصطفائي

علمتني ذلي لعزة ربي *** علمتني صبري على الابتلاء

علمتني بصدق لهجتها الإخـ *** ـلاص لله في العفا والبلاء

أضحكتني الحياة يوما وأبكت *** كل أيامها بلا استبقاء

وأرتني نظامها وهو قاس *** لا يداري ذا عزة وعلاء

فهو يكرر الجملة (علمتني الحياة) ، وهي الجملة التي جعلها عنوانا لقصيدته ، فلم يزل الشاعر يكررها في كل بيت ، ولم يخل من معناها البيتان الأخيران أيضاً اللذان افتتحهما بقوله أضحكتني ، وأرتني ، إذ يمكن اعتبار الإضحاك من تعليم الحياة كذلك الرؤية.

---

[1]) وحي العبقرية، ص ٦٦٣ .

فللعنوانات أهمية كبرى عند الخليلي في تجلية الكلمة المفتاحية ، فإن الشاعر لا يميل إلى الغموض أو التعمية ، بل إن مقياس الفصاحة عنده والشاعرية هو القدرة على الإفصاح و البيان([1]) ، إذ إنه لقّب بأمير البيان، والعلاقة بين الكشف عن الكلمة المفتاحية والقدرة على البيان وتجنب الغموض علاقة وطيدة ، فهو معنٍ أشد الاعتناء أن يكون مفهوماً واضحاً صريحاً .

وهذا يظهر في قصيدة عنوانها : (فلسفة الحياة) ([2])، يقول فيها :

أقم على العلم واترك رأي من جَهِلا *** واستعمل الفكر حـــتى تبلغ الأملا

وأشــرب العــقل كأساً كله حكم *** حتى يفيض بنـــــور الله مشتــعلا

وقل لـــــه إن هذا الدهر مشكلة *** وقلــما حلها عقـــــل بها اشتــملا

فــقم بوعي وفكر في الوجود تــجد *** ســبايــنا جــــل من سواه معتدلا

يا من يــرى القشر ضفاضا فيعجبه *** فيــــــترك اللب في الإهمال مبتذلا

لا تحسب الجود إنفاقا على سعة *** فـــــإن يضق ضاق ذرعا بالذي احتملا

لكنما هو إيثـــــار يــجود بـــــــه *** على خــصاصته من وُقّيَ البُخُلا

إن الكريـــــم الذي يــعطى فيحقر مــا *** يعطي فيكتمه مستحييا خجلا

يصون عرضا نــقيا لا يدنـــــسه *** عيــب ويــبذل ما ينــمو إذا بذلا

كالشمس تغدو بنيها صحـــة وهنا *** عيش وتكسو الفضا من حسنها حللا

تــفيض من مــاضغيــــــه نخوة فإذا *** تألب الخــطب في مكروهه فشلا

إن الشجاع الذي يلقــــى الخطوب فإن *** جدت له جد بالصمصام مقتبلا

لا يعمل السيـــــــف والآراء مغمدة *** ولا يــبيت على الآراء متكلا

---

[1]) يتحدث الخليلي حول الغموض في الشعر فيقول:" الغموض كاسمه ، فمن يقدر أن يحكم عليه ، حيّة في حجرها، هل أنت تستطيع الحكم عليها؟ الشعر هو ما يصل إلى القلب أول ما تبدأ قراءة البيت، هذا هو الشعر الصحيح."أمير البيان، عبد الرزاق الربيعي، سعيد النعماني، ص ١٥٣ .

[2] فارس الضاد، ص ٥٠٠/ ٥٠١ .

إن القوي نَهُوضٌ في شدائده *** لكل خطبِ جسيـــــــــم خف أو ثَــقُلا

وكم قوي بـــميـــراث تخوله *** كرّت عليـــــــــه الليالي فانـثنى فشلا

وحاملٍ جَوْهَرتُهُ الحادثات إلى *** أن كـــــــــاد يــبلغ في عليائه زحلا

فلا تضق بالقضا ذرعا فإن له *** تصـــــــرفا إن تضق أو ترض لـــم يحلا

إن الغــني كريـــم النفــس في شـــــرف *** إذا أقل وإن أثرى سرى بطلا

كأنه وهو في فــقر أخو سعــــة *** لا يهتك الســـتر عن عرض له كملا

وإن ينـــل ثروة لـــم يطــغه بطـــــر *** لكن يــبدد فضل الوفر مبتذلا

وعش كما شئت بالعلياء مضطلعا *** واختم بمسك الرضا من عيشك الأجلا

وعطّــر الكـــونَ مـــنه بالصلاة على *** محـــمد مـــا جلا ذو همــــة جللا

وفلسفة الحياة التي قصدها هنا إنما هي نظرته إلى ثنائيات ضدية مثل : العلم والجهل ، الكرم والبخل ، العِظَم والوضاعة ، الشجاعة و الجبن، القوة و الضعف، ويعالج الموضوع بالوصف والموازنة بين الكريم وضده ، والعظيم وضده ، والشجاع وضده ، ويتبنّى المنظور الديني الاجتماعي الذي يقوم على استجادة واستحسان العلم و الكرم والشجاعة والقوة والصبر ، واسترذال ضد هذه الأخلاقيات ، لكن المحور الخفي الذي تدور أبيات القصيدة حوله بما فيها من "فلسفة" إنما هو حقيقة نظرته إلى الأخلاق مع عدم التصريح بكلمة (الأخلاق) في القصيدة ، ويبدو أيضاً المَنزع الديني في الألفاظ التي تمليها الثقافة الدينية نحو :

يفيض بنور الله ، تضق بالقضا ذرعاً ، تؤيده عناية الله، راضياً عملاً ، فاعمل كأنك فيه خالد أبداً ، وثـــق بربك في الأعمال معتـــمداً عليه، وعطر الكون منه بالصلاة على محمد ، وغيرها.

في ظل هذين البعدين : الأخلاق ؛على أنها كلمة مفتاحية لهذا النص ، والدين ؛ على أنها كلمة مفتاحية سابرة لأغوار شخص الشاعر ، يمكن فهم مثل هذا النص بكل أبعاده ([1]).

---

[1]) ومن ذلك أيضاً جعله (الاستقامة) رديفاً (للدين) والكلمة المفتاحية للنص في قصيدة له بعنوان (رجال الاستقامة) : ....

إليك فقد أقامت عزمي مشمرا *** إلى خطة تسمو على المجد مظهرا

إلى موقف يعنو له النجم ساجداً *** وتنحط عن علياه شامخة الذرا

إلى مصدر بالحق والصدق أسست *** دعائمه حتى علا فتصدرا

فلله نفسي ما أعز مرامها *** والله قصدي ما أجل وأكبرا

أفي الدين ما في الدين قط هوادة *** أم العقل عن تلك السياسة قصرا

أفي الدين ما في الدين قدح لقادح *** أم النفس تبغي في إهانته الذرا

أفي الدين ما في الدين وهن وذلة *** أم الوهن من نحو الطبيعة قد سرى

أفي الدين ما في الدين والله شاهد *** قصور أم الإدراك أضحى مقصرا

أفي الدين ما في الدين والوحي صادق *** هوان أم اللؤم الطبيعي قد عرا

أفي الدين ما في الدين والحق أبلج *** نفاق أم الإيمان صفواً تكدرا

ديانة توحيد وحب ورحمة *** يقر لها بالفضل من ضل منكرا

هي الملة البيضاء والسيرة التي *** بها أصبح الدين الحنيفي أنورا

هي الملة المرضية السمحة التي *** أبان لسان الحق عذبا وعسبرا

هي الملة الموصوف بالصفو وردها * ** ومصدرها مهما غدا الورد أكدرا

هي الملة الموعود بالفوز أهلها *** إذا ما طريق الحائدين توعرا

هي الملة الراسي على الشرع أسها *** وبالشرع يسمو ما علا وتصدرا

هي الملة الراقي على الشأو شأنها *** فكم متكبر لما رأى الأمر كبرا

هي الملة السامي على العرش فرعها *** كما طاب في روض الجلالة عنصرا

هي الملة الموصول بالله حبلها *** وما كان حبل الله يوماً ليبترا

هي الملة المفضي إلى الله قصدها *** وصولا وقرب الله ما كان أكبرا" وحي العبقرية، ص ٢٠٤-٢٠١

وبهذا المنهج- الكلمات المفاتيح- يمكن معالجة عدد كبير من نصوص الخليلي، لأنه نمط منتشر باطراد في دواوينه (١).

إن استعراض الكلمات المفاتيح للقصائد التي احتوتها دواوين الخليلي يشهد على تأثر الشاعر بناحيتين امتزجتا في شخصه أولاً ثم ظهرتا في شعره ثانياً، فالأولى: هي بروز الجانب الديني النابع من الثقافة الإسلامية التي تربى عليها، وهذا يؤيده بقوة ما تدل عليه الكلمات المفتاحية التي جاءت تحت باب الكلمات المفتاحية الخاصة بشخص الشاعر، والناحية الثانية : هي تمثله للشعراء القدماء الذين وُصفوا في التراث الأدبي النقدي بالفحول ، وسيره على خطاهم ، وميله للشعر القديم الذي يوصف بالجزالة والرصانة ، وهو يظهر من خلال تراكيبه النحوية ، وسيظهر أيضاً عند النظر في التشبيه – في الفصل الرابع – ومظاهر الحياة القديمة التي يراها قارئ شعر الخليلي في تشبيهاته.

أما الناحية الأولى وهي تأثره بالجانب الديني فيظهر من خلال الكلمات المفاتيح التي رصدت في كم كبير من شعره ومدارها على الإسلام بشكل مباشر أو ما يتعلق به من تاريخ وقصص قرآني وسيرة نبوية، أو مديح

---

(١) من ذلك مثلاً قوله :

هو العلم طبعا لم يزل للعلى مرقى *** وما زال اهل العلـــم عرش العلى ترقى

هو العلم مهما كان مجد ومفخر ** * لحامـــــــله والعلم مـــن عسجد أبقى

هو العلـــم وهبُ الله يختص من يشا ** * به من عــــــباد الله والفوز للأتقى

هو العلم قد عــزت به أمّة وقد *** علـــــــــت شرفا فوق الثرى بانه ترقى

هو العلم ناموس الحقيـــقة لم يزل *** يضيء بنور يكشــــف الغرب والشرقا

هو العلم سر الله في الناس رحمة *** به ترتـــقي الأشـــــــراف فوق العلى أفقا

هو العلـــم قد مازت به أنفس العلى *** وقامــــــــت به في الناس مرتادة حقا

هو العلـــم في كل البـــــــرايا جمالها *** ومظهرها الأســـنى ومقباسها الأنقى

هو العلـــم عـــــــز بعد ذل ورفعة *** لـــمتضع يعلـــو به في الســـما مرقى

* بين الفقه والأدب، ص ٤٢١

نبوي ، أو دعاء ، أو استنهاض لأمة الإسلام ، أو حكمة تدعو إلى الصبر ومكارم الأخلاق النابعة من الدين ، أو الرثاء الذي يبكي عالماً أو فقيهاً مبجّلاً ، أو أجوبة عن أسئلة فقهية، فإننا نجد الكلمات المفتاحية لعدد كبير من قصائده تدور في هذه الدائرة ، والدين قدّ امتزج بشعره بحيث لا يمكن فصله عن أي غرض من أغراض شعر الخليلي ، حتى في تلك القصائد التي تندرج تحت باب الغزل ،إذ يظهر فيها التأثر بالأسلوب القرآني مباشراً كان كالاقتباس من تراكيبه أو تضمين بعض معانيه ، أو غير مباشر.

ولعل ما يؤكد هذا أنه خصص ديوان (المجتليات) لمعارضة البوصيري في المديح النبوي ، حيث جعل (النبي) محمد صلى الله عليه وسلم الكلمة المفتاحية لهذا الديوان، واطلق اسم (بين الفقه والأدب) على ديوان آخر من دواوينه، وقد ضمّنه كثيراً من المسائل الفقهية ، فقد قدّمه "كموسوعة علمية في أدب غض رائع وهي تتمثل في دورين أحدهما دور السائل والثاني دور المسئول المجيب"، منها على سبيل التمثل للحديث الفقهي في الشعر قوله ([1]):

ودونك القول في أحكام أسئلة *** جاءت منقحة في خير تهذيب

فيمن تزوج للصبيان إن فسخوا *** بعد البلوغ أقيلوا دون تأنيب

ونصف ما فرضوه نِحْلة فلها * ** عليه في ماله حكما بتوجيب

وقيل نصف صداق الغيد يلزم من *** له تزوج فليضمن بتسبيب

ويحلفان يمينا إن عقدهما التـ *** ـزويج كان لديهم غير مرغوب

والبعض ليس يرى فسخ النكاح لهم * * لصحة العقد حكما دون تعقيب

لا يرجع السدس في المال المعيّن بل * * * يحوزه معه في قول محبوب

هذا إذا ثبتت يوما عطيته في *** الحكم أو حازها المعطى على طيب

والحد يسقط بالنسوان إن شهدت * ** بموجب الحد من قتل وتأديب

---

[1]) بين الفقه والأدب ، ص ٢٥٣

وقيل تسقط في حـــــــد الزناء لـما ** * أتى من النص قولا غير مكتوب

وأرجح القول عندي أن بـيّنة النسـ *** ـاء في الحد تلغى دون تثريب

شهادة العتـق أولى وهي ثابتة ** * وتلـك عارضة تـــــرمى بتكذيب

وسواء في ذلك الكلمات المفتاحية الخاصة بشخص الشاعر وتلك الخاصة بكل نص على حدة، فإنها جميعاً تنسجم في الدلالة على تفاعل الشاعر مع قضايا دينه ، وأن الإسلام هو المحرك الدافع لكثير جداً من نصوصه فإن الدين يقف وراء حكمته ومديحه ورثائه وتأريخه ، ويلمح أيضاً في غزله وعشقه، وما حديثه في قضايا الأمة العربية إلا من شعوره بالارتباط العقدي في المقام الأول مع أهل هذه البلاد ثم العروبة في المقام الثاني ، وتركيزه على الأخوّة في الدين جعله يتحدث عن الباكستان ويخصص لذلك قصيدة من خمسين بيتاً([1]).

[1]) عنوانها (إلى باكستان) ، من نافذة الحياة ، ص ٥٠

ثانياً : الكلمة والسياق:

إن الحديث عن الكلمة وسياقها يماثل الحديث في أي مستوى من مستويات الدرس الأسلوبي من جهة أنه يُعدّ اختياراً للشاعر ، حيث يمكن دراسة الإنتاج الإبداعي من هذه الزاوية ، أي زاوية اختيار الشاعر لهذا النمط الصوتي أو الموسيقي أو النحوي أو الدلالي إلى آخر ذلك ، إذ يمكن إدراج المستويات كلها تحت باب اختيارات الشاعر، إلا أن التوقف عند الكلمة وسياقها يعد هنا عند الخليلي إجبارياً ، ولعل السبب وراء ذلك هو شدة إعتناء الشاعر بالكلمة المفردة في حد ذاتها، هذه العناية ظهرت من خلال المظاهر الآتية :

١- التكرار:

وهو – كما مرّ في المستوى التركيبي – كثير عند الخليلي، فلا يزال التكرار يظهر على أنه عنصر فاعل في كل مستوى من مستويات الدراسة في نصوصه ، وقد مرّ في الفصلين السابقين ما يدل على ذلك ، ولا حاجة لإعادة ما قيل هناك في التكرار والتمثيل عليه(١).

---

(١) من ذلك– إضافةً إلى سبق من الاستشهاد – تكرار (حق الله) في قوله :

"وارع حق الله فيمن سُسْته *** راجياً ما عقده محتسبا
إن حق الله أن يشبع من *** بت ترعاه وتقضي سغبا
إن حق الله أن يسرتاح من *** أنت راعيه وتفنى دأبا
إن حق الله أن يسعد في *** أهله الشعب ولو ذبت هبا" من نافذة الحياة، ص ٥

وتكرار (كأن) في قوله :
" كأنه وسيفه ودرعه *** نورٌ ونارٌ وخطوطُ برد
كأنه وطرفه ورأيه *** صاعقةٌ وعارضٌ والمهدي
كأنه وحزمه وعزْمه *** فلْكٌ وحصنٌ ومضاء حد
كأنه وأمره وحكمه *** شمسٌ وأفقٌ ومنارُ رُشد
كأنه وعدْله وقهره *** طودٌ وميزانٌ وشدُّ قد
كأنه وجِدُّه وجِدُّه *** بدرٌ وسعدٌ وخفوق بند" من نافذة الحياة، ص١١

٢- حرصه على مناسبة الكلمة للسياق مناسبة تامة :

أي تناسباً دلالياً، حيث تنسجم دلالة الكلمة مع سياقها، وهذا يبدو في الأمثلة الآتية :

يقول الخليلي :

قاربٌ يجري وقلبٌ صامد *** عن دم في غيظه يحتـــدم([1])

والبيت من قصيدة يصف فيها انتصار العرب في حرب رمضان على اليهود ، حيث تجري القوارب العسكرية العربية في مياه السويس لملاقاة العدو ، وهنا يناسب الشاعر بين حركة القوارب بالإخبار عنها بالفعل المضارع (يجري) الذي يفيد الاستمرارية في الحدث لأن القوارب تجري بحركة دائبة في المياه ، ويخبر عن (القلب) بأنه (صامد) ، أي بالاسم الذي يفيد الثبات ، وهو الثبات المطلوب من القلب عند ملاقاة العدو ، حيث المراوحة بين الاسمية والفعلية تناسباً مع المشهد الذي يريد الشاعر تصويره ، وهو يجمع بين المتناقضين (الحركة والثبات) اللذين ظهرا في التقابل بين الاسم والفعل ، وكل ما كان من المعاني القلبية التي تحتاج إلى الثبات والعزم نجده يركن إلى الاسمية في التعبير عنه أو لنقل نجده يستثمر دلالة الثبات في الاسم لهذا الغرض ، ومثل ذلك أيضاً قوله :

مؤمنٌ بالله في إقدامه *** للأعادي في يديه ضرم([2])

فالإيمان يحتاج رسوخاً وثباتاً ، لذلك قال :مؤمنٌ في إقدامه ، بالاسم لا بالفعل.

ومثل ذلك جَعْلُه الخبر في جملة الحال الاسمية اسماً (صامدة) دلالةً على الثبات في قوله :

تخوض بحر الـــمنايا وهي صامدةٌ *** إلى الـــمسالح في فلك الخيانات ([3])

فجاء بالحال : (وهي صامدة) ، في مقابل قوله : (تخوض بحر المنايا) ، حيث الفعل (تخوض) يدل على الحركة واستمرارها في حين يدل استعمال الجملة الاسمية لوصف الحال على الثبات انسجاماً مع المشهد.

---

[1]) من نافذة الحياة، ص ٤٨

[2]) المرجع السابق ، ص ٤٥

[3]) المرجع السابق، ص ٩٩

ويدل على هذا الثبات أيضاً استعمال جمع المذكر السالم المصوغ من بنية اسم الفاعل في المقطوعة الآتية :

إني أعزي إذ أعزي ليبيا *** نفسي ومصر وكل أهل الضاد([1])

الراكبين العز شرخ شبابه *** والواطئين على جباه العادي

والتاركين على الحياة مآثرا *** لو زلزلت لربت على الأوتاد

والحاملين على مبادئ دينهم *** كل الورى عزما بدون تـمـاد

وفي الأبيات السابقة : الراكبين العز، والواطئين على جباه العادي والتاركين على الحياة مآثراً ، والحاملين على مبادئ دينهم كل الورى، كلها معانٍ تحتاج عزماً وثباتاً قلبياً ، لذلك وجدناه يتحدّث عنها بالاسمية([2]).

ومن مناسبة الكلمة لسياقها دلالياً قوله :

يا وزيـريَّ للـمرام النبـيل *** خلياني مع النسـيم العليل([3])

أتـغـنى مع الخيال بكورا *** وأحـاكي أنـاتـه في الأصيل

والحديث على لسان (الملك) لوزيريه وهو يبوح لهما بما يجد من العشق ، حيث يتغنّى (دلالة فرح) الملك مع الخيال في فترة البكور وهي الإشراق (دلالة أمل) ، ليضع قارئه من خلال المناسبة بين التغنّي والبكور في جو من التفاؤل فالتغنّي يحمل دلالة سرور مع ما يحمله البكور من أمل في الإشراق، ويعود ليضع القارئ في جو من الألم من خلال ربط الأنات (دلالة ألم) مع الأصيل (دلالة حزن للفراق) ، فالمناسبة بينهما قائمة في أن دلالة الألم تتوافق مع الحزن ، كما توافقت دلالة التغنّي مع البكور.

---

[1]) من نافذة الحياة، ص ٥٥ .

[2]) ومثل هذا قول الخليلي : "من لي بحاوك فيـما أنت سالكه *** والراشدين أبي بكر وتاليه

الناهضين بأمر الله إذ قعدت *** به العوامل واستـعصت عواديه

والرافعين عماد الحق حين خوى *** وكاد أن يتـداعى من أعاليه" ، من نافذة الحياة، ص ٥١

[3]) فارس الضاد، ص ٢٤٨ .

ومن ذلك أيضاً قوله :

هو الدهر يلحو حين يجفو معاديا *** ويحلو متى يحنو بعطف رطيبه[1]

والشاعر هنا يناسب بين : (يلحو) و (يجفو) و(معادياً) ، حيث (الملاحاة) و (الجفاء) و(العداء) معانٍ متناسبة ، ويناسب في نفس الوقت بين (يحلو) و (يحنو) ، و(عطف) حيث الحلاوة والحنان و العطف معانٍ متناسبة أيضاً، وهي ألفاظ واقعة في سياق الحديث عن الدهر الذي يحفل بالمتناقضات والصور المتقابلة المتضادة وهو ما عبر عنه التقابل بين الإيحاءات التي تشي بها الألفاظ، هذا بالإضافة إلى ما بين هذه الألفاظ من تناسب صوتي، وظهور التركيب الصوتي فيها كمحسّن من المحسنات اللفظية، فيما بين : يلحو ويحلو ، بالقلب المكاني لصوتي اللام والحاء، ويحلو ويحنو، باستبدال صوت اللام بالنون.

٣- سعة معرفته اللغوية وعمق مهارته الشعرية :

ويظهر هذا الجانب في مظهرين؛ هما:

أ- لزوم ما لا يلزم الشاعر من جهة الاشتراك اللفظي (الدلالة المعجمية) :

والاشتراك اللفظي " حَدَّه أهلُ الأصول بأنه اللفظ الواحد الدال على معنيين مختلفين فـأكثر دلالة على السواء عند أهل تلك اللغة"[2]

وهو أن الشاعر يأتي باللفظة في سياقات متعددة بحيث تعني في بيت ما لا تعنيه في البيت الذي يليه ، من قبيل الاشتراك اللفظي ، وربما أراد من ذلك التدليل على سعة معرفته اللغوية، وأنه مطلع على خفايا معاني الكلمة ودلالاتها ، وهي مهارة معرفية لغوية من جهة، ومهارة شعرية من جهة أخرى وهي أنه يستطيع وضع هذه الكلمة

---

[1]) الوحدة ، ص١٥

[2]) المزهر في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين السيوطي ، ج١ ،ص ٣٦٩

في سياق تركيبي موزون بحيث يجعلها تنسجم في كل مرة مع سياق دلالي يختلف عن البيت الذي سبقه ، لتبدو الكلمة موضوعة في موضعها ومنسجمة مع سياقها ، في حين أنها كانت منسجمة في البيت السابق مع دلالة سياقية مغايرة ، من جهة ثانية ، وهذا من قبيل التمكن في المهارة الشعرية.

من ذلك مثلا قوله في قصيدة بعنوان (العجوز) ،وفيها كرر كلمة (العجوز) (٧٤) مرة ، تحمل في كل مرة معنى مغايرا للسابق، يقول الخليلي ([1]):

أتكسرها فتخرقــك العــــجوز([2]) *** وتحرثها فــتدفــنك العجوز (٢)

وتطردها فــتـــنجحر العجوز (٣) *** كأنـــك في براثـــنه العجوز (٤)

وتحفرها فــترويك العجـــوز (٥) *** وكم في حفـــرها نــفد العجوز (٦)

وتركبه فيغـــنيك العجـــوز (٧) *** وأنـــت على منـــــصته العجوز (٨)

وتمريها فــتشبعــك العجوز (٩) *** وكم في الحرب جنتك العجوز (١٠)

وتصحبه فيأكلك العجوز (١١) *** فهل ترضيه منــــك له العجوز (١٢)

وتــعلفه فينطحك العجوز (١٣) *** وتطعمه فيــرعاك العـــــجوز (١٤)

وتنثرها فتــنصرك العجوز (١٥) *** وتــملؤها فــترفعــك العجوز (١٦)

وتــنساه فيلهـــك العجوز (١٧) *** وتطعــــمه فيشـــكرك العجوز (١٨)

وتغشاها فتــغشاك العجوز (١.٩) *** فــتطلقها فـــتــفرجها العجوز (٢٠)

---

١) فارس الضاد ، ص ٢٢٩ .

٢) وهذه المعاني التي أتت عليها كلمة العجوز : (١) العجوز: الإبرة (٢) العجوز: الأرض (٣) العجوز: الأرنب وتــنجحر تدخل في جحرها (٤) العجوز: الأسد (٥) العجوز: البئر (٦) العجوز :الألف من نــقد وغيـــره (٧) العجوز: البحر (٨) العجوز: البتلل (٩) العجوز: البقرة (١٠) العجوز الترس (١١) العجوز التاجر (١٢) العجوز التوبة (١٣) العجوز الثور (١٤) العجوز الكلب. (١٥) العجوز :الجعبة (١٦) الجفنة(١٧) العجوز: الجوع (١٨) العجوز :الجائع (١٩) العجوز :الحرب (٢٠) العجوز: الحربة

وتـخشاها فـتـاركك العجوز (٢١) *** وتـعـلوها فـتـعليك العجوز (٢٢)

وتشربها فتـشـملك العجـــوز (٢٣) *** وتأويـها فـتـؤويك العجوز (٢٤)

وتبصرها فتبهـــجك العجوز (٢٥) *** وتـزهدها فـتصرعــك العجوز (٢٦)

وتـنـظرها فـتسبيك العجوز (٢٧) *** وتـلبسه فيكـــرمها العجوز (٢٨)

وتطلبها فتركلـــك العجوز (٢٩) *** وكم خـفـقـت لها منك العجوز (٣٠)

وكم حامت عـلى الجـثث العجوز (٣١) *** ومـا ألوت بعزمتك العجوز (٣٢)

ولا شـمست بها منــــك العجوز (٣٣) *** وكم نحرت بهـمتك العجوز (٣٤)

وما برحت تـظللك العجوز (٣٥) *** فهـل لفحـتك بالصيف العجوز (٣٦)

وتشربه فيـخصبك العجوز (٣٧) *** وتـقطعها فـتـقطعـك العجوز (٣٨)

وترعـاه فيشـمنك العجوز (٣٩) *** وتـنـزلها فـتبهـجك العجوز (٤٠)

وتـكرمه فينهشك العـــجوز (٤١) *** وتـقـريها فـتـبقرك العجوز (٤٢)

وتستهويك للنـــوم العجوز (٤٣)[1] *** وقـد غابت عن الأفـق العجوز (٤٤)

فأبـــشر إن يصاحبك العجوز (٤٥) *** وحـــاذر إن تـعاشرك العجوز (٤٦)

ولو وارى معاطفـــها العجوز (٤٧) *** فـكم كثرت بعقـوتها العجوز (٤٨)

فجـــالد إن تجالدك العجوز (٤٩) *** ولا تحسـر كما حسـر العجوز (٥٠)

فعقبى السقـم في المثل العجوز (٥١) *** وكـم ذلت لذي الجلد العجوز (٥٢)

وكم ضحكت لقارئها العجوز[1] (٥٣) *** كما افتـخرت براهبها العجوز (٥٤)

---

(٢١) العجوز: الحمى (٢٢) العجوز الخلافة (٢٣) العجوز الخمر (٢٤) العجوز الخيمة (٢٥) العجوز دارة الشمس (٢٦) العجوز الداهيه [1] . (٢٧) العجوز :السمرأة شابة كانت أم شيخه (٢٨) العجوز: درع للسمرأة (٢٩) العجوز: الدنيا (٣٠) العجوز: الراية (٣١) العجوز الرخم جمع رخمة (٣٢) العجوز الرعشة (٣٣) العجوز الرمكة أنثى الخيل (٣٤) العجوز السفينة (٣٥) العجوز: السماء (٣٦) العجوز: السموم (٣٧) العجوز :السمن (٣٨) العجوز :السنة (٣٩) العجوز: شجر معروف والسمعنى أنك ترعى فيه سوامك فتجن (٤٠) العجوز: القرية (٤١) العجوز:الذئب (٤٢) العجوز :الذئبة (٤٣) العجوز : رملة معروفة (٤٤) العجوز: الشمس(٤٥) العجوز: الشيخ (٤٦) العجوز :الشيخة (٤٧) العجوز: مشروب من الحليب (٤٨) العجوز الضبع (٤٩) العجوز الطريق (٥٠) العجوز العابر. (٥١) العجوز العالية (٥٢) العجوز الفرس (٥٣) العجوز الصحيفة (٥٤) العجوز: الصومعة.

وكم ذادت عن الحمة العجوز (٥٥) *** ونـادت خوف خاتلها الـعجوز (٥٦)

وأغرت عيـن رائيها العجوز (٥٧) *** وأعيت صـاحب القصد العجوز (٥٨)

وكم للضيف قد غلـت العجوز (٥٩) *** وصانت عرض صاحبها العجوز (٦٠)

وراضتـــها لغايتها العجوز (٦١) *** وكم والــت مولـــيها العجوز (٦٢)

وواتـته إذا دنـت العجوز (٦٣) *** وإن زفـرت من الغـــيظ العجوز (٦٤)

وكم عـــانى من التـعب العجوز (٦٥) *** فكان السيف يحفـظه العجوز (٦٦)

وإن أولاك بالشـقة العـجوز (٦٧) *** فكـن شـــهما براحته العجوز (٦٨)

وإن شـبت بجانـــبك العجوز (٦٩) *** فشد الرحل تـحملك العجوز (٧٠)

وإن بسقت بروضـتك العجوز (٧١) *** وجاءت في الـمواعيد العجوز (٧٢)

فكن سيفا تطـــول به العجــوز (٧٣) *** وفض الختـم ينفحـه العجوز(٧٤)[1]

والخليلي نفسه يذكر في إحدى الحوارات التي أجريت معه أنه يقرأ في المعجم من حين لآخر ، على أن ذلك يبدو غريباً لأن المعجم لا يُقرأ إنما يُلجأ إليه لمعرفة معنى كلمة، ولا يقرأ كما تقرأ المؤلفات الأخرى ، يقول الخليلي: " اقرأ بين الفترة والأخرى القاموس المحيط، وأرجع لبعض المفردات في قاموس لسان العرب، وإنهما أهم ثروتين في اللغة .... [المُحاور] : وهل تُقرأ مثل هذه القواميس؟ ...[الخليلي]: نعم تقرأ وقد ألفها مؤلفوها

[1] (٥٥) العجوز :العقرب (٥٦) العجوز :عانه والـمراد به السرب من حمر الوحش (٥٧) العجوز: الفضة (٥٨) العجوز :القبلة (٥٩) العجوز :القدر (٦٠) العجوز :القوس (٦١) العجوز :الكتيـبة (٦٢)العجوز : الكعبة (٦٣) القيامة (٦٤) جهنـم (٦٥) الـمسافر (٦٦) مسـمار في قبضة السيف (٦٧) السملك (٦٨) نصل السيف (٦٩) النار (٧٠) العجوز: الناقة (٧١) العجوز:النخلة (٧٢) العجوز: الولاية (٧٣) العجوز:اليد اليـمنى (٧٤) السمسك .

للقراءة وقت ما نشاء وهي مرجع، لكن على الأديب أن يقرأ هذه القواميس مثل ما يقرأ قصيدته....والأديب بحاجة إلى ثروة لغوية أولاً وهذه الثروة لا تُكتسب إلا من القواميس المهمة.."([1])

وقد أتى بهذه المعاني من القاموس المحيط ، فإن لسان العرب لا يحتوي هذه المعاني جميعاً ، فقد جاء فيه اثنا عشر معنى للعجوز فقط ([2])، فقد جاء في القاموس المحيط :

"العَجوزُ: الإبْرَةُ، والأرضُ، والأَرْنَبُ، والأَسَدُ، والأَلْفُ من كلِّ شيءٍ، والبِئْرُ، والبَحْرُ، والبَطَلُ، والبَقَرَةُ، والتَّاجِرُ، والتُّرْسُ، والتَّوْبَةُ، والثَّوْرُ، والجائعُ، والجَعْبَةُ، والجَفْنَةُ، والجُوعُ، وجَهَنَّمُ، والحَرْبُ، والخَرْبَةُ، والحُمَّى، والخِلافَةُ، والخَمْرُ، والخَيْمَةُ، ودارَةُ الشمسِ، والدَّاهِيةُ، والدِّرْعُ للمرأةِ، والدُّنيا، والذَّنْبُ، والذِّئْبَةُ، والرَّايَةُ، والرَّخَمُ، والرَّعْشَةُ، والرَّمَكَةُ، ورَمْلَةٌ م، والسَّفينَةُ، والسَّماءُ، والسَّمْنُ، والسَّمومُ، والسَّنَةُ، وشَجَرٌ م، والشمسُ، والشيخُ، والشيخةُ، ولا تَقُلْ عَجوزَةٌ، أو هي لُغَيَّةٌ رَديئَةٌ ج: عَجائِزُ وعُجُزٌ، والصَّحيفَةُ، والصَّنْجَةُ، والصَّوْمَعَةُ، وضَرْبٌ من الطِّيبِ، والضَّبُعُ، والطريقُ، وطَعامٌ يُتَّخَذُ من نَباتٍ بَحْرِيٍّ، والعاجِزُ، والعافِيَةُ، وعانَةُ الوَحْشِ، والعَقْرَبُ، والفَرَسُ، والفِضَّةُ، والقِبْلَةُ، والقِدْرُ، والقَرْيَةُ، والقَوْسُ، والقِيامَةُ، والكَتيبَةُ، والكَعْبَةُ، والكَلْبُ، والمرأةُ، شابَّةً كانت أو عَجوزاً، والمُسافِرُ، والمِسْكُ، ومِسْمارٌ في قَبْضَةِ السَّيفِ، والمَلِكُ، ومَناصِبُ القِدْرِ، والنارُ، والناقَةُ، والنَّخْلَةُ، ونَصْلُ السَّيْفِ، والوِلايَةُ، واليَدُ اليُمْنَى. والعِجْزَةُ، بالكسر: آخِرُ ولَدِ الرجُلِ، ويُضَمُّ."([3])

ويلحظ أن الخليلي عندما أنشأ هذه القصيدة كان يضع ترتيب المعاني الواردة في المعجم نصب عينيه ، فإن الترتيب الذي جاء به في أبياته لكلمة (العجوز) يتوافق في أغلب الأحيان مع الترتيب الذي جاء لمعاني هذه الكلمة في القاموس المحيط، وفي هذا يظهر تمكّن الشاعر في ميدان الدلالة المعجمية للكلمة ، وأنه امتلك من أدوات اللغة فوق ما يجب على الشاعر المثقف لغوياً امتلاكه.([4])

---

[1]) أمير البيان، سعيد النعماني، حوار: محمد بن سلمان الحضرمي، ص ١٥٩ .

[2]) انظر مادة (عجز)

[3]) القاموس المحيط مادة (عجز).

[4]) ومثل هذا يتكرر في مجموعة من القصائد ، حيث يأتي بالكلمة الواحدة متعددة الدلالات، ككلمة (الخال) في قصيدة عنوانها "الخال" إذ جاء بها ٣٨ مرة، منها :

هو الحب لا يدري حقيقــته الخالي (١) *** ولا الغافل اللاهي على خادع الخال (٢)

هو الحب كم خاو لديه وكم خال (٣) *** وما هو الا السهر يطغى على الخال (٤)

أتخلع منه عمك موشية الخال (٥) *** فيبدو على طيات قلبك كالخال (٦)

وتركب منه ظهر ذي السمرة الخال (٧) *** وتلبس منه ساحر اللون كالخال (٨)

فايتك إذ لم تدره عدت كالخال (٩) *** وفارقته حتى ملامسة الخال (١٠)

(١)الخالي ضد الملي (٢) العزب في الرحال (٣) الملائم للشيء (٤) صاحب الفرس (٥) الثوب الناعم (٦) الخال الشامة (٧) الفحل الأسود من الإبل والسمرة بكسر الميم القوة (٨) برد يمني (٩) البريء من التهمة (١٠) ثوب يستر به الميت . فارس الضاد، ص ١٦٢ .

ومثل ذلك في قصيدة العين ، حيث يكرر كلمة (العين) على النمط نفسه الذي كرر عليه (العجوز) و(الخال). فارس الضاد، ص ١٦٤ .

ويحاول الخليلي إبراز مهارة أكبر حينما يفعل هذا بأربعة ألفاظ دفعة واحدة في قصيدة واحدة ، هي (إل ، وعين، وإمام و إمه) ، في قصيدة سماها (الرباعية) لأنه يقلب فيها أربعة ألفاظ على وجوه متعددة من الدلالات المعجمية ، واضعا لكل معنى ما يناسبه من تركيب بحيث يصلح هذا المعنى في التركيب الذي احتوى الكلمة ولا يصلح المعنى نفسه في تركيب آخر ، من قبيل إبراز المهارة الشعرية في سبك الجمل وصوغ العبارات الملائمة لكل معنى ، من هذه القصيدة قوله :

تاه لا يرقب إلا *** وهو للعشاق عين

أترى كان إماما *** أم تراه كان إمه

هازل لم يرع إلا *** وهو للعاشق عين

كلما داني إماما *** للتلاقي غاب إمه

يا له هل صد إلا *** أم دلالا وهو عين

حينما بات إماما *** جنده للحتف إمه

يا غزالا دمت إلا *** لمحب وهو عين

قام يدعوك إماما *** وله عندك إمه

أترى أورثت إلا *** بيننا والإل عين

أم تحيرت إماما *** أم تركت الرشد إمه

حيث يوالي بين ورود كلمة (إل) و كلمة (عين) في بيت واحد ، يليه بيت يحتوي على كلمة (إمام) وكلمة (إمه) في البيت نفسه ، ثم يعود لذكر اللفظين الأولين ثم الآخرين بمعنى مختلف لكل واحد عمّا ورد في البيت السابق وهكذا.

وعلى النقيض من ذلك كرر الخليلي كلمة واحدة عدة مرات حاملة الدلالة نفسها في كل القصيدة ، وهي لفظ الجلالة (الله) سبحانه ، يقول الخليلي في أجزاء من هذه القصيدة وعنوانها البشرى([1]) :

بشراك بشراك هذي نظرة الله *** هبت تحييك بالبشرى من الله

فقابليها بحمد الله بازغة *** شموسها في سناها جلوة الله

وصافحيها تصافحك العناية من *** ألطاف ربك آيات من الله

بها الشفاء تزجّيه مراحمه *** على البلاء رجاء الفوز في الله

لكنما في ابتلاء الله حكمته *** والمبتلى هو حادي الصبر في الله

يا إبنة الصِّيد من قحطان سلسلة *** فيها الصبور وفيها شاكر الله

أصبت بالداء ذكرى من مهيمنها *** والذكر للعبد إعلاء من الله

فاستمسكي بعرى الإيمان واصلة *** بها اليقين على تقوى من الله

واستقبلي الدهر سعدا دائما وهنا *** في صحة تزدهيها صبغة الله

فإن خير إماء الله من صبرت *** وفوّضت أمرها تكلا على الله

والصبر يفرج كرب المبتلين ولو *** دارت رحاه بناموس من الله

فاستبشري أمَة الرحمن صابرة *** ففي مغبته الحسنى رضا الله

إياك لا تقنطي من رَوْح ربك عـ *** ـند الصبر كنز النصر بالله

---

[1] م فارس الضاد، ص ١٢٨ .

وبالطبع فإنه لا دلالة للفظ الجلالة إلا على الله العلي العظيم ، فجاءت قصيدته ضرباً آخر من التصرف بالألفاظ باقتدار ومهارة ، ولم يستمر الخليلي في هذا الاتجاه كي لا يغدو النظم مضماراً لعرض المهارة والقدرة على التلاعب بالألفاظ ورصفها بالتكلف والصنعة.

ب- كتابة الملاغز([1]):

ويقصد بها كتابة الألغاز شعراً ، فتكون القصيدة عبارة عن لُغز يقدم الشاعر فيها معطيات ووصفاً "للشيء" اللغز الذي يتوقع من القارئ البحث عن حلٍّ له، وقد نظم الخليلي (٢٤) لُغزاً، من ذلك قوله([2]) :

مدينة عظمت قدراً فخرٌ لها *** رَضْوى سجوداً على الأذقان والركب

تربعت فوق هامَيْ مُعْجَمَين فمُهْـ *** مَلَين كالملـك لما حل بالقـبب

لو انتـزعنا لثاني المعجمين بها *** جئـنا بافـضل ما للـمؤمن الدرب

ولو برينا عليها هامها طويت *** طي السجل لـمنشور من الكـتب

ولو ربطـنا على الثالوث أولها *** فرابعـــــا لقرعنا العجز بالذنب

ولو أخذنا يد الثـاني بأولها *** فرابع فهـــــو فعل شر مكـتسب

والملغزة المنظومة تقوم على أن هناك شيئاً (معنى) مخفياً يقدم الشاعر معطيات منظومة لوصفه، على أنها مؤشرات للدلالة على هذا المخفي ، من هنا يبرز الشاعر مقدرته على تقديم هذه المعطيات منظومة بنظام الشعر ، فهو قادر على تقديمها على وزن وقافية ، وملاغز الخليلي قد حواها ديوان عنوانه (فارس الضاد) ، إذ يلحظ من عنوان هذا الديوان أن الشاعر قد جعل نفسه فارساً من فرسان العربية ، ولا يخفى ما في كلمة فارس من

---

[1]) ومفردها ملغزة على حد تسمية الشاعر لها ،فقد عنون لكل قصيدة بعنوان "ملغزة" ، وعنون للباب (الغرض) بعنوان " الملاغز.:" واللُّغَزَ الكلام المُلَبَّس وقد أَلْغَزَ في كلامه يُلْغِزُ إلغازاً". لسان العرب: مادة (لغز).

[2]) فارس الضاد، ص ٣٢٥

الدلالة على المهارة والقدرة ، فأراد أن يثبت فروسيته في مضمار اللغة بمثل هذا النظم، فراح ينظم الملاغز ويقلّب الألفاظ على معانٍ شتى ، ويتصرف فيها في كل غرض ، فهو ينظم في الأغراض التقليدية التي نظم فيها كبار الشعراء المتقدمين ، ويستطيع أن ينظّم في غيرها مما يحتاج إلى مهارات لغوية وقدرة على التصرف([1]).

٤- من خلال العُدول اللغوي (الدلالي):

والعدول عند الأسلوبيين هو الخروج عن النمط السائد في التعبير سواء كان المستوى صوتياً أو نحوياً أو غيره ([2])، ولئن كان الخليلي لم "يعدل" بوضوح وصراحة في الناحية النحوية إلا أنه "عدل" على مستوى اللفظة بشكل واضح وصريح ، ويقصد به هنا عدول الخليلي عن الألفاظ العربية الفصيحة الشائعة في التداول المعاصر إلى ألفاظ غريبة عن القارئ ، هذا القارئ الذي يشعر أنه في حاجة إلى معونة المعجم للكشف عن معانيها المستغلقة الغريبة ، التي ترجع إلى عصور خلت من عمر العربية، ويبدو من خلال استعمال هذه الألفاظ أن الخليلي يحاكي الأسلاف من فحول الشعراء ، وينحو نحوهم، وهذا متبدٍّ في عدة مظاهر، يعنينا منها في هذه الجزئية ما يتعلق بالكلمة.

إن الخليلي يعتمد اعتماداً كلياً على القاموس المحيط ولسان العرب في الإتيان بهذه الألفاظ وما شابهها من حيث غرابتها على القارئ المعاصر ، إذ يستخدمها استخداماً معجمياً بحتاً ، فهو يقرأ معنى الكلمة في أحد هذين المعجمين ثم يضعها في النص ، ولقد مرّ آنفاً أن الخليلي يقرأ في المعاجم ، ويرى أنها تصقل ثقافة الشاعر اللغوية، لكنه لم يعتمد على المعجم في مجرد صقل ثقافته اللغوية فحسب ، بل ذهب في المعجم إلى أبعد من ذلك ،فعمد إلى هذه الألفاظ وركبها في تراكيبه.

---

[1]) ومما يدعم هذا أيضاً تأليفه لديوان "وحي النهى" ، الذي نظم فيه مجموعة من القصائدكل قصيدة تفتتح جميع أبياتها بحرف على حروف المعجم أي أنه قابل حرف الروي الذي هو في آخر القافية قابله بحرف يتكرر في أول كل بيت الأبيات فهناك قصيدة تُفتتح جميع أبياتها بالهمزة وأخرى تفتتح جميع أبياتها بالباء ثم التاء ثم الثاء وهكذا،وهو ضرب من المهارة .

[2]) انظر :عبد السلام المسدي :الأسلوبية والاسلوب، دار سعاد الصباح ، الكويت ،الطبعة ٤ ، ١٩٩٢ ، ص ٣٠١ .

وفيما يأتي أمثلة لعدد من هذه الألفاظ متبوعة بما يصرح به القاموس المحيط في معانيها. فمما يندرج تحت هذا المظهر الأسلوبي الأبيات الآتية:

- لفظ : النافقاء ، في قول الخليلي :

قعد القرفصا على النافـــقاء *** يتحدى براثن الظلـــماء([1])

جاء في القاموس المحيط :" والنافِقَةُ: نافِجَةُ المسْكِ، وجَبَلٌ. والنافِقاءُ والنُّفَقَةُ، كهُمَزَةٍ: إحْدَى جِحَرَةِ اليَرْبوعِ، يَكْتُمُها ويُظْهِرُ غيرَها، فإذا أُتِيَ من جِهَةِ القاصِعاءِ، ضَرَبَ النافِقاءَ برأسِه فانْتَفَقَ."([2])

- ولفظ : انثأى ، ومرتبا ، في قوله :

غاظه الهازئ لـــما استهزءا *** بكريـــم العرض منه وانـــثـــأى

عنه في مرتبأ عالٍ مهيب([3])

ففي القاموس المحيط : " الثَّأْيُ، كالسَّعْيِ وكالثَّرَى الإفْسادُ، والجِراحُ، والقَتْلُ ونَحْوُهُ. وأثْأى فيهم قَتَلَ، وجَرَحَ، وخَرَمَ خُرَزَ الأديمِ، أو أن تَغْلُظَ إشْفاهُ، ويَدِقَّ السَّيْرُ، والفِعْلُ كَرضِيَ وسَعَى."([4])

وفيه أيضاً : "والثَّأْوُ: الضَّعْفُ، والرَّكاكَةُ، وبهاءٍ: النَّعْجَةُ الهَرِمَةُ، والشَّاةُ المَهْزُولَةُ، والبَقِيَّةُ القَليلَةُ من كَثيرٍ. والثَّأْيُ، كالثَّرَى: آثارُ الجُرْحِ."([5])

(ربَأَهم ولهم، كَمَنَعَ صار رَبيئَةً لهم، أي طَليعَةً، وعَلا وارْتَفَعَ، ورَفَعَ، وأصْلَحَ، وأذْهَبَ، وجَمَعَ من كُلِّ طَعَامٍ، وتَثَاقَلَ في مِشْيَتِهِ، وأشْرَفَ، كارْتَبَأَ. ورَابَأْتُهُ حَذِرْتُهُ واتَّقَيْتُهُ، ورَاقَبْتُهُ، وحارَسْتُهُ. والرَّبْأَةُ الإدَاوَةُ من أدَمِ أرْبَعَةٍ. والمِرْبَاءُ والمَرْبَأُ والمَرْبَأَةُ والمُرْتَبَأُ المَرْقَبَةُ. والمِرْبَاءُ، بالمدِّ المِرْقَاةُ.)([6])

---

[1]) فارس الضاد، ص ٤٠٢

[2]) مادة : نفق

[3]) فارس الضاد ، ص ٢١٣

[4]) مادة : ثأي

[5]) مادة : ثأو

[6]) مادة : ربأ

- ولفظ : العُصْل ، في قوله :

وتيسرة الدهر شدّها يداه على *** حقد يكشر عن أنيابه العصل[1]

وفي القاموس المحيط : "العَصَلُ، محرَّكةً المِعَى، ويُكْسَرُ ج أعصالٌ، وشَجَرُ الدِفْلَى، الواحِدَة بهاءٍ، والتواءٌ في عَسيبِ ذَنَبِ الفَرَسِ، حتى يُصيبَ كاذَتَهُ وفائِلَهُ، والاعوِجاجُ في صَلابَةٍ، والفِعْلُ، كفرِحَ، وهو عَصِلٌ وأعْصَلُ ج عِصالٌ. وكمفْتاحٍ مِحْجَنٌ يُتَناوَلُ به أغصانُ الشَّجَرَةِ، والصَّوْلَجانُ ."[2]

ويقول أيضاً الأرقط الزهلول ، يقول :

ينقض كالأرقط الزهلول في حنق *** يهوي به الغش في مستنقع الحيل[3]

في القاموس المحيط : "الرُقْطَةُ، بالضم سَوادٌ يَشُوبُه نُقَطُ بَياضٍ، أو عَكْسُه، وقد ارْقَطَّ وارْقاطَّ، فهو أرْقَطُ، وهي رَقْطاءُ، وعُودُ العَرْفَجِ إذا رأيتَ في مُتَفَرِّقِ عِيدانِه وكُعوبِه مِثْلَ الأظافيرِ. والأَرْقَطُ النَّمِرُ ."[4]

- ولفظ : الطاديات ، في قوله :

ويضحك لي إن يهو بسي ملقى إلى *** مواطنه والطاديات تحول[5]

وفي القاموس المحيط : " و الطادِيَةُ الثابِتَةُ القَديمَةُ، يقالُ عادَةٌ طادِيَةٌ."[6]

- ولفظ :أقعس ، وأوقص ، وأحوص ، في قوله :

واحذر من الفتيان أحدب أقعسا *** أو أوقصا والكيد دأب الأوقص[7]

---

[1]) فارس الضاد، ص ١٥٦ .

[2]) مادة: عصل

[3]) ص ٧٧٩ ، ويبدو تأثره بقول الشنفرى الأزدي في لاميته المشهورة:" ولي دونكم أهلون سيد عملس وأرقط زهلولوعرفاء جيأل"، شرح شعر الشنفرى الأزدي، لمحاسن بن إسماعيل الحلبي. تحقيق وتعليق خالد الجبر، دار الينابيع، ط١ ، ٢٠٠٤ ، ص٦٤ .

[4]) مادة رقط

[5]) فارس الضاد، ص ١٠٨ .

[6] مادة: طدي

[7]) فارس الضاد، ص ١٩٨

وكذلك من في خلقه عيب فـفي *** عيب الخليقة عيب خلق أحوص

وفي القاموس المحيط : "القَعَسُ، محركةً خُروجُ الصَّدْرِ ودُخولُ الظَّهْرِ، ضدُّ الحَدَبِ، وهو أقْعَسُ وقَعِسٌ. والأَقْعَسُ من الخَيْلِ المُطْمَئِنُّ الصَهْوَة، المُرْتفعُ القَطاةِ."(١)

وفيه أيضاً : " وقَصَ عُنُقَه، كوَعَدَ كَسَرها، فَوَقَصَتْ، لازِمٌ مُتَعَدٍّ، ووُقِصَ، كعُنِيَ، فهو مَوْقُوصٌ. ووَقَصَتْ به راحِلَتُه تَقِصُه، الفَرَسُ الآكامَ دَقَّها. وواقِصةُ ع بينَ القَرْعاءِ وعَقَبَةِ الشيطانِ، وماءٌ لبني كعْب، وع بطريقِ الكوفَةِ دونَ ذِي مَرْخٍ، وع باليمامة. وأبو إسْحاقَ سَعْدُ بنُ أبي وَقّاصٍ مالِكِ بنِ وُهَيْبٍ أحدُ العَشَرَةِ. والوَقّاصِيَّةُ ة بالسَّواد مَنْسوبَةٌ إلى وقّاصِ بنِ عَبْدَةَ بنِ وقّاصٍ. والوَقْصُ: العَيْبُ، والنَّقْصُ، والجَمْعُ بينَ الإِضْمارِ والخَبْنِ، ويُحَرَّكُ، وبالتحريك: قِصَرُ العُنُقِ، وقِصَ، كفرحَ، فهو أوقَصُ. وأوْقَصَه اللّهُ: صَيَّرَهُ أوْقَصَ، وكُسارُ العِيدانِ تُلْقَى في النارِ، وواحِدُ الأَوْقاصِ في الصَّدَقَةِ، وهو ما بينَ الفَريضَتَيْنِ. والوَقائصُ: رُؤُوسُ عِظامِ القَصَرَةِ."(٢)

– ولفظ : الخندريس ، في قوله :

يا أخا يعرب تـعلقـت ليلى *** وبدت فيك سورة الخـنـدريس(٣)

وفي القاموس المحيط : "الخَنْدَريسُ الخَمْرُ، مُشْتَقٌّ من الخَدْرَسَةِ، ولم تُفَسَّرْ، أو رُومِيَّةٌ مُعَرَّبَةٌ. وحِنْطَةٌ خَنْدَريسٌ قَديمَةٌ الخَنْدَلِسُ الناقَةُ الكثيرَةُ اللَّحْمِ، المُسْتَرْخِيَتُهُ، كالخَنْدَلِسِ. ."(٤)

ولفظ : المجابت ، وحنادسه ، في قوله :

تبلج النور فالمجابت حنادسه *** وأطبق الطور فاشتدت وساوسه(٥)

---

(١) مادة : قعس

(٢) مادة وقص

(٣) فارس الضاد، ص ٢٠٠

(٤) مادة : خند

(٥) فارس الضاد،ص ١١٨

في القاموس المحيط : " الحِنْدِسُ، بالكسرِ الليلُ المُظْلِمُ، والظُّلْمَةُ ج حَنادِسُ. وتَحَنْدَسَ اللَّيْلُ أظْلَمَ، الرَّجُلُ سَقَطَ، وضَعُفَ. والحَنادِسُ ثَلاثُ لَيالٍ بعدَ الظُّلَم."[١]

وفيه أيضاً : "وانْجابَتِ الناقةُ مَدَّتْ عُنُقَها للحَلْبِ"[٢]

ومن ذلك أيضاً قول الخليلي :

وإذا أتاك الجاه في بأوائه *** يسعى فلا يغررك منه السـمظهر[٣]

قوله :

إذ أتوه مشـــمعلين لهم *** صخب فيه مكاء وأنين[٤]

وقوله :

ربـــيع أرسلت العنان سابقاً *** فاندحر الشقر وحاص الشهب[٥]

وقوله :

سلام كلطف نسيـــم الصبا *** بسجسجها عبق الأذفر[٦]

---

[١]) مادة : حند

[٢]) مادة : جوب

[٣]) في القاموس المحيط ، مادة باي :" و بأى، كَسَعَى، وكَدَعَا قليلٌ، بأواً وبأْواءً فَخَرَ، و نفسَهُ رَفَعَها، وفَخرَ بها، و الناقةُ جَهَدَتْ في عَدْوِها، وتَسامَتْ، وتَعالَتْ. ي وبَأَيْتُ أبْأى بَأْياً لُغَةٌ في الكل".

[٤]) وحي العبقرية، ص ٢٥١ ، في القاموس المحيط :" اشْمَعَلَّ أشْرَفَ، و القَوْمُ في الطَّلَبِ بادَروا فيه وتَفَرَّقوا، و الإبِلُ مَضَتْ وتَفَرَّقَتْ مَرَحاً، و الغارَةُ في العَدْوِ: انْتَشَرَتْ. وشَمْعَلَ: تَفَرَّقَ. والمُشْمَعِلُّ: الناقَةُ النَّشيطَةُ، كالشُّمْعَلِ والشَّمْعَلَةِ، والرَّجُلُ الخَفيفُ الظَّريفُ، أو الطَّويلُ، والحامِضُ من اللَّبَنِ"مادة شمعل.

[٥]) وحي العبقرية ، ص ٣٧١ ، في القاموس المحيط : " وحاصَ حولَهُ حامَ. والحِواصُ، ككتابٍ عُودٌ يُخاطُ به."مادة :حاص.

[٦]) بين الفقه والأدب ، ص ٢١٨ ، في القاموس المحيط : "ويومٌ سَجْسَجٌ: لا حَرٌّ ولاقُرٌّ. والسَّجْسَجُ: الأرضُ ليست بِصُلْبَةٍ ولا سَهْلَةٍ، وما بينَ طُلوعِ الفجْرِ إلى طُلوعِ الشمْس، ومنه حديثُ ابن عبَّاسٍ في صِفَةِ الجَنَّةِ " وهَواؤُها السَّجْسَجُ " ، وغَلِطَ الجوهريُّ في قوله: الجَنَّةُ سَجْسَجٌ ".مادة سجسج.

وقوله :   ألـــظ بـــمحرابه مخلص *** بها لعلت وهي تستبشر([1])

إن استخدام هذه الألفاظ وأشباهها مما يتميز بالغرابة يُشعِر القارئ أنه يقرأ قصيدة قديمة ، والحكم بغرابة هذه الكلمة أو تلك مبنيٌّ على العصر الذي يكتب فيه الكاتب، فإنه " علينا لتحديد العلاقات القائمة بين العناصر اللسانية في أسلوب كاتب قديم أن نعرف القواعد العامة في استعمال هذه الكلمة أو تلك في عصره ، وأن نعرف مدى تكرار استخدام مختلف الترسيمات النحوية" ([2])، ، والخليلي شاعر عاش في هذا العصر الذي نعيش فيه([3]) فاشتراكنا معه في العصر يمكننا من أن نحكم بغرابة ألفاظه هذه وأمثالها، وهو الأمر الذي كان موضع تساؤل من دارسي الخليلي ، أي : ما قيمة استعمال هذه الألفاظ ؟ ،يقول أحمد الجدع : " واستخدام الشاعر في قصائده لغة هي أقرب للغة السابقين منها إلى لغة الحاضرين ، ولعل الأجواء التي عاشها الشاعر في أثناء نظم هذه القصائد، هي التي دفعته لاستخدام هذه اللغة ، ونحن لا نعيب استخدام الألفاظ القديمة بل نحن من أنصار إحياء هذه الألفاظ ، ولكننا لسنا مع حشدها بحيث تنقلب القصيدة إلى نموذج للشعر القديم"([4]) . والحقيقة أن القصيدة لا تكون نموذجاً للشعر القديم فحسب ، بل هي على النمط المستغلق من الشعر القديم ، لأن الملاحظ هنا أن الشاعر يحشد عدداً من هذه الألفاظ في قصيدة واحدة ، الأمر الذي يحيلها إلى عصر أوغل في القدم، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن الجدع وأحمد درويش([5]) اللذين توقفا عند الخليلي ، لم يرجعا هذا المظهر إلى الناحية الأسلوبية ، ولم يتنبها إلى أن التمسك بالتراث والرجوع إلى العصور القديمة بالنمط الحياتي واللغوي والديني إنما هما مكونان رئيسيان من مكونات شخصية الخليلي، لا مجرد أن الشاعر قد تأثر بهما، وأن الخليلي قبل أن يصبح شاعراً كان

---

[1]) بين الفقه والأدب ، ص٤٩ . ، في القاموس المحيط : اللّظُّ الرجُلُ العَسِرُ المُتَشدِّد، كاللُّظْلاظِ، واللُّزُومُ، والإِلْحاحُ، كاللّظيظِ، والطَّرْدُ. والمِلْظاظُ، بالكسر المِلْحاحُ. ويومٌ لَظْلاظٌ حارٌ.والمِلَظّةُ، بالضم الرِّسالَةُ، من ألَظَّ لازَمَ، ودامَ، وأقامَ .مادة لظظ.

[2]) جيزيل فالانسي: النقد النصي، مقالة مترجمة في كتاب :مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تأليف مجموعة من الكتّاب، ترجمة رضوان ظاظا، عالم المعرفة ، المجلس الوطني الثقافي، الكويت، مايو ١٩٩٧ ، ص٢١٥ .

[3]) توفي الخليلي رحمه الله عام٢٠٠٠، انظر ترجمته في التمهيد. ص ١١-١٢ من هذا البحث.

[4]) أحمد الجدع ،شعراء معاصرون من الخليج والجزيرة العربية ، ص ٣١٤ .

[5]) يقول أحمد درويش :" لا يتوقف التفاوت في استعمال الغريب على الانتقال من فترة إلى فترة ، وإنما يوجد التفاوت في الديوان الواحد، حيث يختلف المعجم الشعري اختلافا بينا من قصيدة لأخرى حسب ما يراه الشاعر من دواعي الموقف وأنماط المتلقين"، مجلة المنتدى الأدبي ، وزارة التراث القومي والثقافة ، سلطنة عمان ، إصدار يونيو ١٩٩١ ، ص ٣٢

رجل دين متفقهاً فيه ملتزماً بتعاليمه محبّاً للغة التراثية حبّاً جمّاً، وكل الدلائل تشير إلى هذا بوضوح ، فإن كثرة هذا النمط من الألفاظ عند الخليلي يدل على رسوخ هذا التوجه في وعيه وفي لا وعيه ، بحيث يكون منحى أسلوبياً صادراً عن عفوية وسجية ، فقد تلقى علومه على الفقهاء وأهل اللغة بتلك الروح القديمة فشيوخه قضاة فقهاء ، وأسرته أسرة فقه وعلم ، فلا غرابة في ذلك إذا قرأنا شخصية الخليلي على أنها شخصية شاعر قديم عاش في العصر الحديث ، ولعل هذا الأمر عينه يفسر إعجاب الخليلي بالمتنبي الشاعر القديم ، و بأحمد شوقي([1]) – الحديث الملتزم فنيّاً – بشكل خاص ، وانصرافه عن شعراء التفعيلة المعروفين كأدونيس ومحمود درويش مثلاً ، مع أنه – الخليلي– كتب على شعر التفعيلة ، وهو ديوانه (على ركاب الجمهور) الذي جاء – في أغلبه – منسجماً مع الفكرة السابقة حول محاولة الخليلي ملاحقة التطور الفني في الشعر من ناحية ، وإبراز مهارته الشعرية في شعر التفعيلة كما أظهرها في العمودي من ناحية أخرى ، وأنه لم يتجاهل شعر التفعيلة عن عجزٍ وقصور في مهارته، فراح يكتب في هذا اللون ، فجاء شعر التفعيلة عند الخليلي مشبعاً " بالجزالة" و"الرصانة" اللتين تعدان من مهارات الشاعر "الفحل"، فقد نظم التفعيلة بروح عمود الشعر وإن ماشى – شكلياً– شعر التفعيلة([2]).

ومما يسجل أيضاً تحت باب العدول من جهة الاستعمال اللغوي، إضافة التاء على الحرف (رُبَّ) لتصبح (رُبّت) ، وهي معروفة في اللغة ، إلا أن الأكثر استعمال اللفظ بلا تاء فيقال (رُبَّ)، ومما جاء في هذا عند الخليلي قوله :

عرفتْ قريشٌ آنذاك جميع ما ** * جهلت ورُبّتـــما الحوادث تنفع([3])

---

[1]) يذكر سعيد بن سالم النعماني ملخصا حوارا أجراه مع الشاعر ما يلي: " لكن أكثر إعجابه كان ولا شك بالمتنبي وشوقي"، أمير البيان، ص٥٥

[2]) يقول الخليلي في مقدمة وضعها لديوان (على ركاب الجمهور) : " من هنا وجد الأدباء المحدثون صعوبة بالغة في السير على هذا المنهج وحاولوا إجهاض التجارب الشعرية وإفراغها في قالب يمجه الذوق العربي وتنفر منه الأذن التي درجت على أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي فكانت لهم حجج واهية للثورة على الوزن والتخلص من سلطان القافية، فنادوا بإهمال القافية وألاّ يكون للبيت مصراعان بل يكون كله وحدة واحدة متكاملة . وحجتهم في ذلك أن أهم ما في الشعر وحدة الشعور والإحساس وعليه فيجب تطويع الكلمات والتعبيرات لتلائم الفكرة .. ومن هنا كانت ثورتهم على التفعلية والقافية ، وفي الحقيقة فان عمود الشعر بما يلزم من بحر معين وقافية معينة كان مثار جدل حتى أن أبا تمام نفسه اعتبر من الخارجين على عمود الشعر ولم يفسد شعره ولم تقل منزلته ." على ركاب الجمهور، ص ١٦ .

[3]) وحي العبقرية ،ص ١٤٤

وقوله :

ورُبّتـــما قالوا النظام يصــــــــــدنا *** فأي نظام والسلام وقائع([1])

وقوله :

ورُبّتـــما يستعذب الـــمرء موتةً *** وللنفس من أوطارها ما يفرّح([2])

وقوله :

قالتا رُبّتـــمــا ظنوا بـــنــا *** ألف سوء : قال كم ظن خوى([3])

ولقد عَدّ النحاة هذا الاستعمال – أي (ربّت) بالتأنيث– لغةً في هذا الحرف ، قال المرادي : " واعلم أن ربّ فيه لغات وأحكام: ... و(ربّت) بالأوجه الأربعة مع التأنيث.."([4]).

[1]) وحي العبقرية ، ص١٢٩

[2]) المرجع السابق ، ص٤٨١

[3]) الخيال الوافر، ص ٢١٠

[4]) المرادي، الحسن بن قاسم: الجنى الداني في حروف المعاني؛ حققه فخر الدين قباوة، محمد نديم فاضل،دار الكتب العلمية، بيروت،ط١ ١٩٩٢، ص٤٤٧/٤٤٨

ثالثاً : المصاحبات اللغوية :

من خلال تتبع علاقة الكلمة بالأخرى في دائرة (صحبة) الكلمة للكلمة ، نجد أن هذه الصحبة في شعر الخليلي متنوعة الأشكال ، كاستدعاء كلمة لأخرى، وورودهما الاثنتين معاً متلازمتين أو شبه متلازمتين ، أو وجود علاقة تضاد بين الاثنتين ، أو علاقة توافق بينهما، وقد اعتمد الشاعر على هذه العلاقات بين الألفاظ إلى حد كبير في شعره، مما جعله يحاكي أسلوب القرآن الكريم و الشعراء القدماء في النسج اللغوي مضافاً إليها المميز الخاص للخليلي في لغته الشعرية، فإن لغة الشعر " هي مكونات القصيدة من الألفاظ والتراكيب والخيال والموسيقا والموقف الإنساني" ([1]) في تفاعل معقد ، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن كل ما جاء عند الخليلي في هذا السياق يأتي بوحي من المنبعين الأساسيين اللذين تربى عليهما الخليلي وطبعاه معاً بحيث غدا لا يصدر إلا عنهما ، ووصارت الكلمة تصاحب الكلمة بوحي من هذين المصدرين ، وهذان المصدران هما : القرآن الكريم والشعر القديم.

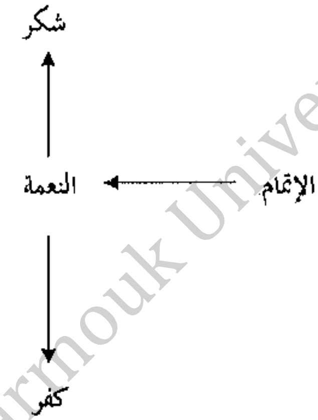
١-المصاحبة الوصفية :

وتعني وجود كلمات تلازمت من جهة أن إحداها تصف الأخرى ، والوصفية هنا ليست علاقة نحوية فلا يقصد بها النعت والمنعوت بل بمعناها الشامل ، فقد تكون إحداهما خبراً عن الأخرى وتدخل في الوصف ، على أن البنية التي تقع فيها هذه الألفاظ قد تكون من قبيل "النعت" النحوي ، فمن الألفاظ التي يكثر دورانها متلازمة عند الخليلي :

- كلمة (النعمة) ووجوهها المتنوعة كالنعماء والنعم والأنعم ، وهي كلمة ترتبط دائما بمعاني مثل الشكر ، والكفر، والإتمام ، والنعمة موصوفة بالشكر أو بالكفر وبالإتمام أو بالنقص ،ويقصد بذلك أن العاقل هو الذي يشكر النعمة ، والجاهل هو من يكفرها ، أما من ناحية الإتمام فما دامت النعمة من عند الله فهي لا تكون إلا تامة ، ويمكن توضيح علاقة لفظ النعمة وما يتعلق بها في الرسم التالي :

---

[1]) وهب رومية : الشعر والناقد ، من التشكيل إلى الرؤيا، عالم المعرفة ،٣٣١ ، سبتمبر ٢٠٠٦ ،المجلس الوطني الثقافي ، الكويت، ص ٢٦٨ .



يقول الخليلي :

فـتـمت بها النعماء عذباً مذاقها*** يشيـر إليها بالبنان اكتـمالها([1])

وفيه (النعماء) و(تمت) و(اكتمالها) ، ويلحظ الأسلوب القرآني في الجمع بين هذه الألفاظ على صعيد واحد، وهو ما ورد في القرآن الكريم من قوله تعالى :

(ٱلْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ ٱلْإِسْلَٰمَ دِينًا)([2])

ويقول الخليلي أيضاً :

قد أكمل الله دين الله منه له *** كما أتـم عليه النعمة الباري([3])

---

[1]) الخيال الوافر، ص ١٢٧ .

[2]) المائدة : ٣

[3]) فارس الضاد ، ص ١٥٥

وكذلك ارتباط النعمة بالشكر من جهة ، والكفر من جهة أخرى ، كلها علاقات جاءت بوحي من القرآن الكريم ، من هذا التلازم قوله :

أيـــبـيت في بأسائه متصبراً وتـبـيـت في النعماء لا تــتشكر([1])

وقوله :

شكوراً على النعماء والدهر كافر *** صبوراً على اللأواء والدهر أجوب([2])

وقوله :

ضَرِيبَة النعماء أنْ تـَـشكُرَ من *** أنــعَمَها وهل تــُطيقُ للأدا([3])

وقوله:

عظمت عليكم أنعم الباري فلا *** إلا جــزيل الشكر فهو جزاؤه([4])

وقوله :

ولا تكفروها نعمة من إلهكم *** فمن يكفر النعماء يــجنح به الضر([5])

- ارتباط العدد و الإحصاء بالنعم وقد جاء متفقاً مع قوله تعالى :

(وَإِن تَعُدُّواْ نِعْمَتَ ٱللَّهِ لَا تُحْصُوهَآ إِنَّ ٱلْإِنسَٰنَ لَظَلُومٌ كَفَّارٌ)([1])

---

[1]) فارس الضاد ، ص ١٨٧

[2]) المرجع السابق ، ص٢٧٥

[3]) المرجع السابق ، ص ٣١٦

[4]) فارس الضاد، ص٣٢ ، ، ومنه أيضاً وقوله : قابل أخا النـعمة شكراً ووفا *** وقابل اللئـــيم صلـــما وصلا[4]

وقوله : كَمْ من فتى تـعاظمت نِـعمته *** فكَفَرَ النـعمة لُـؤماً وَازْدَرىَ[4]

[5]) فارس الضاد ، ص ٨٧

مثل ذلك قوله :

إليك فما من أنعم بـــي أعدها *** فلــم أحصها إلا من الله فانظرا([2])

- تلازم (قرّت) و (عين) ، وقد أوردهما الخليلي متلازمتين في أغلب الأحيان التي أورد فيها الفعل :(قرت) ،كقوله :

قرت بها عين الرسول وآله *** ومشى الهدى فيها يصان ويـــمنع[3]

وقد ورد هذا التعبير في القرآن الكريم في قوله تعالى :(فَرَجَعْنَاكَ إِلَىٰ أُمِّكَ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلَا تَحْزَنَ)([4]) .

وقوله :

به قرت الدنيا عيونا وأهلها *** على العدل والإحسان منه شهودي([5])

وقوله :

قرّت بها عين قاريها فـــقلت له *** أبشر كرعت الهدى من نبغ دي إضم([6])

---

[1]) إبراهيم : ٣٤

[2]) وحي العبقرية ، ص٢٠٣

[3]) وحي العبقرية ، ص ١٦٥

[4]) طه: ٤٠

[5]) الخيال الوافر، ص ١٨

[6]) المجتليات ، ص ١٧

وقوله :

فعاد بـما أراد وقرّ عينا *** وكم بالذكر قر الباصران([1])

وقوله :

فسرّ بـحكم الله عيناً إنه *** لا يظلـم العبد لو العبد أسا([2])

ب- تلازم كلمة (الحق) وكلمة (يجلو) أو ما كان في معنى الجلاء كالوضوح والظهور البيان.

ومنه قوله :

فوحق الجلالِ منه وما باللـــ *** ـمعة الحق وهي تجلو رؤاه([3])

وقال أيضاً :

وتدبر قرآنه ومعانيـ *** ـه تر الحق واضحا مغناه([4])

وقال :

دع الحق يجلو فيك مرآة ذاته *** فيجلوك في أفق بـمرآك مزدان([5])

دع الحق يجلو فيك حسن ابتلائه *** فللحق سـر في ابتلائك رباني

دع الحق يجلو فيك لطف اختباره *** وقابله في وصل وفصل بشكران

---

[1]) الخيال الوافر، ص ٧٧

[2]) من نافذة الحياة، ص ٢٠

[3]) المجتليات ص ٧١

[4]) وحي العبقرية ، ص١٤٩

[5]) المرجع السابق ، ص ٢١٥

دع الحق يجلو فيك سر اختياره *** فحسبك إيقاع الخليـل بنيـران

وقال :

ولكم قد تـبـينوا الحق فيـما *** قلته فانـثنوا وهم أعداء[1]

حيث بايعنا خليف الـمصطفى *** ثاني أثنين على الحق الـمبـين[2]

- تلازم كلمة (رَكِبَ) بالكلمات الدالة على معاني متباينة كالدنيا ، والجهل ، والنعيم ، والحياة ، والشباب وغيرها:

من ركب الدنيا ذلولا فطــــغى*** عنانه فليتـبوأ الجذى[3]

من ركب الجد إلى مرامه *** فهو حري أن ينال الـمبتـغى[4]

فاصطلم من كل باغ معتد *** ركب الظلم اصطلم منه الوتين[5]

كسليـمان أخي نـبهان من *** ركب الغي ظلالا مستهين[6]

ركب الهوى فهوى على أقدامه *** وأتى النهى فنهته عن إقدامه[7]

من ركب الكِبْر فليس بـينه *** وبـين مَن يصحبه غير الـجَفا[8]

---

[1]) وحي العبقرية ، ص١٥٧

[2]) المرجع السابق،ص ٢٤٤

[3])المرجع السابق، ص ٢٣١

[4]) المرجع السابق، ص ٢٣٢

[5])وحي العبقرية ، ص ٢٥٨

[6]) المرجع السابق ،ص ٢٥٨

[7]) المرجع السابق ، ص ٣٦٠

[8]) المرجع السابق ،ص ٦٢٤

وقوله :

ركب الليل وتاه *** يترامى في هواه(1)

- تلازم كلمة (اللُّجّة) و كلمة (البحر) أوكلمة (الحب) كقوله :

والهج بأنواع الضراعة وابتهل *** مثل الغريق بلجة البحر الـــملي(2)

وقوله :

فيدفعها في لجة الحب عارم *** من الشوق يوحيه إليها خيالها(3)

وقوله :

فهنـــيئاً لهم ما انـــتبذوا *** جعلوها لجة واتــخذوا

صالح الأعمال فيها سفـــنا(4)

وقوله :

من الشـــوق يوحيه إليها خيالها *** ويدفعها في لجة الحب عارم(5)

وقوله :

فيدفعها في لجة الحب عارم *** من الشوق يوحيه إليها خيالها(6)

---

1) وحي العبقرية ، ص ٤٥٢

2) الخيال الوافر ، ص ٦٣

3) السابق ،ص ١٢٨

4) المجتليات، ص ٩٤

5) فارس الضاد، ص ٥٥٢

6) السابق ، ص ٤٥٥

- تلازم كلمتي (الهمة) و(الشَمَاء) مقصورة في الأغلب :

من ذلك قوله:

يا ابن عبدالله ما أكرمها *** همةً شــما وعزماً غَــلِــبا([1])

وقوله :

من العلم أعلام لها وجلائل *** ومن همة شماء والعزم ظهران([2])

وقوله :

مجرداً همة شــماء قد وصفت([3])

وقوله :

ورعت إفريقيا في شخصه *** همة شــما وعزما غلبا([4])

وقوله:

بل فقدنا منك شخصاً حشوه *** همة شــما وعلـم دجَّجا([5])

- تلازم كلمة (الملة) و كلمة (السمحاء) :

من ذلك قوله :

كأنما الــملة السمحاء في دَأَب *** عزيــبة الأب والــمضمار والأدم([1])

---

[1]) فارس الضاد ،ص ١٦

[2]) الخيال الوافر ، ص ٢٨

[3]) الجتليات، ص ١٠٣

[4]) من نافذة الحياة، ص٦

[5]) وحي العبقرية ، ص ٤٧٩

وقوله :

لله في قلبه عرش وفي دمه *** لعزة الـملة الســمحاء عرشان[2]

- تلازم كلمة (الدين) وكلمة (الحنيف) :

من ذلك قوله :

هي الـملة البيضاء والسيـرة التي *** بها أصبح الدين الحنيفي أنورا[3]

وقوله :

لـموتُ إمام الـمسلـمين محمد *** مصاب على الدين الحنيفي والتـقى[4]

وقوله :

زمان به الدين الحنيفي دارس *** وناصره مستـضعف ومروع[5]

وقوله :

قد انتدبوا في نصرة الدين فاغتدت *** بهم غرر الدين الحنيفي تسطع[6]

وقوله :

عادت إلى مركـز الدين الحنيف فلـم *** يسلـم يديها لغـيـر الله يـرعاها[7]

---

[1]) المجتليات ، ص ٩٠

[2]) فارس الضاد ، ص ٤١٢

[3]) وحي العبقرية ،ص ٢٠٧

[4]) المرجع السابق ، ص ٤٩٤

[5]) الخيال الوافر، ص ٣٥

[6]) المرجع السابق ،ص ٤٤

[7]) فارس الضاد، ص ٢٢٢

وقوله :

وعلى الدين الحنيفيِّ هبـــي *** لي غايات الـــمنى والرغب([1])

وقوله :

بـــمثله ينصر الدين الحـــنيف على *** حشد الغوايات من تـــزيـــيف أديان([2])

وقوله :

فأحـــشد في نصر الإله ودينه *** ومن قام بالدين الحنيف حشودي([3])

٢-المصاحبة الدلالية :

وتنقسم هذه العلاقة إلى ناحيتين كما يأتي :

أ- التقارب الدلالي :

وهما كلمتان تتلازمان بحيث تتقاربان في معانيها إلا أنهما لا تدخلان في باب الترادف ، فيسوقهما الشاعر كي تؤكد إحداهما معنى الأخرى ، من ذلك :

- تلازم كلمة (فظ) و كلمة (غليظ) من حيث الانسجام الدلالي :

ما لهذا الدهر فظا *** قاسي القلب غليظا([4])

وذلك أن الكلمتين جاءتا متلازمتين في قوله تعالى : (فَبِمَا رَحْمَةٍ مِّنَ ٱللَّهِ لِنتَ لَهُمْۖ وَلَوْ كُنتَ فَظًّا غَلِيظَ ٱلْقَلْبِ لَٱنفَضُّواْ مِنْ حَوْلِكَۖ)(١) .

---

[1]) فارس الضاد ، ص ٢٦٥

[2]) المرجع السابق، ص ٣٠٨

[3]) الخيال الوافر، ص١٠

[4]) وحي العبقرية ٤٣٤

- تلازم بين كلمة (العجب) و(الكبر أو الكبرياء) لما بينهما من تقارب دلالي :

من ذلك قوله :

بـــين عُجب النفوس والكبـــرياء *** وادعاء الجلالة الجوفاء([2])

وقوله :

دَع الريا والكبر والعجب فما *** أقبحَها خصال سوء وخنا ([3])

وقوله :

وبات في غفلته سادرا *** يـــمرح بـــين الكبر والعجب([4])

وقوله :

ولا تك مستكبراً معجباً *** فما العجب إلا لأوشابه

- تلازم كلمة (صديق) و(صاحب) :

منه قوله : أقسمت بالله أن الصدق لـــم يرما([5])

كذلك الصاحب الصديق لـــم يخماَ

أعظم بحاميها ركنا ومعـــتصَما

---

[1]) آل عمران: ١٥٩

[2]) من نافذة الحياة، ص٢

[3]) وحي العبقرية ، ص ٦٠٤

[4]) المرجع السابق ،ص ١٣٠

[5]) الجنايات، ص ١٢٠

أو لعلاقة السببية ، فتكون إحداهما سبباً في الأخرى :

- من ذلك تلازم كلمة (السُّقم) و كلمة (الألم) :

تحكمت فيَّ حتى انصعت مصطبرا *** لحكمها بـين بطش السقم والألـم([1])

فالسقم سبب للألم.

- وتلازم كلمة (الظُّلْم) وكلمة (الظُّلَم) ، فالظلم سبب في كون النفس ظلامية :

أقول للدهر يخـفي من سخيـمته *** أخـفيت نابك بـين الظُّلْـم والظُّلَـم([2])

ب- علاقة التضاد:

ويعني أيراد ثنائيات ضدية، وتلعب الثنائيات الضدية دوراً في تحديد الكملة معنى الكلمة الأخرى ، وتضع إحداهما الأخرى في الناحية المقابلة لها على أنها عكسها في المعنى ، وهذا التقابل يقع في السياق مع أنه غير واقع في المعجم([3]) ، وهذا يتضح بما يأتي :

- (الفعل) و(الكَلِم) :

يوم نصر الدين خَلَّدْتَ لنا *** عربـياً فعله والكلـم([4])

ففي البيت تُوضع كلمتا (الفعل) و(الكلام) في باب الثنائيات الضدية ، مع أنهما في المعجم ليستا متضادتين ، إلا أن الشاعر هنا يريد المقابلة بين حالين متعاكستين في الواقع ، وهما القول والفعل، أو

---

[1]) فارس الضاد ، ص ٧٣١

[2])المرجع السابق، ص ٧٣٤

[3]) لذلك تذهب الدراسات الأسلوبية إلى ما يسمى بـ"النصية"، وأن علاقة الكلمة بالكلمة من جهة ، ودلالة الكلمة أو الإشارة اللغوية من جهة أخرى ، تتحدد ضمن السياق التركيبي وتدرس في سياق النص. انظر : الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية، تنظيراً وتطبيقاً، مكتبة عيون، الدارالبيضاء، المغرب، ١٩٩٢ .ج١، ص ٤١ .

[4]) من نافذة الحياة، ص ٤٩

التنظير والتنفيذ ، كما صور هذان اللفظان حالتين متضادتين في قوله تعالى : ((يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لِمَ تَقُولُونَ مَا لَا تَفْعَلُونَ ﴿٢﴾ كَبُرَ مَقْتًا عِندَ ٱللَّهِ أَن تَقُولُواْ مَا لَا تَفْعَلُونَ ﴿٣﴾))(١) ، فوضْعُ هذين اللفظين على هذا النحو من التقابل يشعر بأن اللفظين متضادان (علاقة طباق) في المعنى، وهي دلالة تضادية مرهونة بهذا السياق .

- (الكهولة) و(الشبيبة) في قوله :

سليل رشد أيا حلـــم الكهولة في *** روح الشبيـــــبة في قصد وأعمال(٢)

وفي البيت تأتي الكلمتان (الكهولة) ، و(الشبيبة) على نحو من التضاد ، أو في صورة تقابلية لتظهرا على أنهما واقعتان في دائرة الطباق ، على حين أنهما ليستا كذلك من الناحية المعجمية (٣)، والقصد من ذلك تمكين الممدوح في الصفة المحمودة التي يريد إثباتها له في الحالتين المتضادتين.

- (الغبراء) و(الخضراء) :

وذلك قوله :

يا خيـــر من وطيء الغبراء أخمصه *** ومن تطوّف بالخضرا له قدم(٤)

---

١) الصف : ٢،٣

٢) فارس الضاد، ص ٧٢٢

٣) في لسان العرب : " كهل : الكَهْلُ الرجل إذا وَخَطه الشيب، ورأيت له بَجالةً ، وفي الصحاح:الكَهْلُ من الرجال الذي جاوَز الثلاثين ووَخَطَه الشيبُ ، وفي فضل أَبي بكر وعمر رضي الله عنهما : هذان سيِّدا كُهول الجنة ، وفي رواية: كُهولِ الأَوَّلين والآخِرين ،قال ابن الأَثير: الكَهْلُ من الرجال من زاد على ثلاثين سنة إلى الأَربعين، وقيل : هو من ثلاث وثلاثين إلى تمام الخمسين ، وقد اكْتَهَلَ الرجلُ وكاهَلَ إذا بلغ الكُهولة فصار كَهْلاً ، وقيل :أَراد بالكَهْلِ ههنا الحليمَ العاقلَ" . مادة: كهل .وفي معنى شبَّ جاء في لسان العرب : "(شبب) الشَّباب الفَتاء والحداثةُ ، شبَّ يشِبُّ شباباً وشبيبةً، وفي حديث شريح: تجوزُ شهادةُ الصِّبيان على الكبار يُسْتَشَبُّون، أي يُسْتَشْهَدُ من شبَّ منهم وكَبِر إذا بَلَغ كأنه يقول: إذا تحمَّلوها في الصِّبا وأدَّوْها في الكِبر جاز ، والاسم :الشَّبيبةُ، وهو خِلافُ الشَّيب، و الشباب جمع شابٍّ ،وكذلك الشُّبان. الأَصمعي : شَبَّ الغلامُ يَشِبُّ شباباً وشُبوباً وشَبِيباً، وأَشَبَّه اللّهُ وأَشَبَّ اللّهُ قَرْنَه بمعنى ، والقَرْنُ زيادة في الكلام ،ورجل شابٌّ والجمع شُبَّانٌ. سيبويه :أَجري مجرى الاسم نحو حاجِرٍ وحُجْرانٍ ،والشَّبابُ اسم للجمع " . مادة: شبب .

٤) فارس الضاد ، ص ٧٣٥

وفي البيت (الغبراء) و(الخضراء) في حالة من التضاد، و(الغبراء) هنا الأرض ، و(الخضراء) الجنة، كما يفهم من بيت الخليلي ([1]) .

- (المُجْرِم) و(المُحْسِن):

وذلك قوله :

شديد شديد على الـــمجرميـــ *** ـــن وللـــمحسنين رؤوف رحيـــم([2])

وفيه: المجرم والمحسن ، والكلمتان واقعتان في حالة تقابلية ضدية ، مع أن دلالة كل منهما لا تأتيّ مضادّة لدلالة الأولى ، إلا أن السياق دل على هذه العلاقة ، ومن هنا يُفهم أن المجرم عكس المحسن، والإجرام عكسه الإحسان، وبالتالي تتحدد دلالة اللفظة في مثل هذه السياقات بالاعتماد على علاقتها التقابلية مع الأخرى ، لتشكلا معاً صورة ضدية أو ثنائية ضدية تسهم فيها الكلمتان معاً، وعليه أيضاً فإنه يمكن القول إن مجيء إحداهما منفردة عن الأخرى لا يمكن بحال أن يثري النص بمعناها فيما لو جاءت مع الأخرى.

وقد جاء عند الخليلي الطباق (التضاد التام) نصيّاً ومعجميّاً ، من ذلك :

- (نَصَرَ) و(خَذَلَ) :

نحو قوله :

كم نُصِرْنا بالدين نصرا عزيزا *** وخذلنا والدين غلا يـــمينه([3])

إذ يظهر اللفظان (نصر) و (خذل) في حالة تضادية، اتفاقا مع الدلالة المعجمية لكل منهما([1])

[1]) أما في لسان العرب : "والغَبراء: الأرض ، في قوله صلى الله عليه وسلم: ما أظلَّت الخَضراء ولا أقلَّت الغَبْراء ذا لَهْجة أصْدَقَ من أبي ذرّ. قال ابن الأثير : الخَضراء السماء والغَبْراء الأرض" ، مادة : غبر.

[2]) بين الفقه والأدب ، ص ١١٠ ، وفي لسان العرب : "والجُرْمُ الذنب والجمع أجْرامٌ وجُرُومٌ وهو الجَرِيمةُ وقد جَرَمَ يَجْرِمُ جَرْماً واجْتَرَمَ وأجْرَمَ فهو مُجْرِم وجَرِيمٌ وفي الحديث أعظمُ المسلمين في المسلمين جُرْماً من سأل عن شيء لم يُحَرَّمْ عليه فَحُرِمَ من اجل مسألته الجُرْم الذنب وقولُه تعالى حتى يَلِجَ الجَمَلُ في سَمِّ الخياط وكذلك نَجْزي المُجْرِمين قال الزجاج المُجْرِمون ههنا والله أعلم الكافرون لأن الذي ذكر من قِصَّتِهم التكذيب بآيات الله والاستكبار عنها" مادة : جرم .

[3]) فارس الضاد ، ص ٨٣٣

- (سرّ) و(عَلَن) :

من ذلك قوله :

وصبغـــة الدهر ما تـــنفكُّ ماثلة *** أمام عينيه في سر وإعلان([٢])

- (السّراء) و(الضّراء) :

وذلك في قوله :

فاحمد الله على سرائـــه *** وعلى ضرائه واحتسبا([٣])

- (الإيجاد) و (العدم)، و (انتهى) و(بدأ) :

وذلك في قوله :

حتـــى انـــتهيت وفي تلك الصلاة لنا *** بداية دونها الإيـــجاد والعدم([٤])

- (يبدأ) و (يختم) :

وذلك في قوله :

مني عليك سلام الله يـبدؤه *** حمدي لذاتك والإطراء يختـــتـــم([٥])

- (الدّاء) و (الدّواء) :

وذلك في قوله : أصيـــب البـــوصيـــريُّ بالداء برهة *** فعز دواء دونه ومعلـــم([٦])

---

[١]) في لسان العرب : " الخاذِلُ ضد الناصر ، خَذَله وخَذَل عنه يَخذُله خَذْلاً وخِذْلاناً تَرَكَ نُصْرته وعَوْنه، والتَّخذيل حَمْلُ الرجل على خِذْلان صاحبه، وتَثْبيطُه عن نصْرته" مادة خذل .

[٢]) فارس الضاد ، ص ٨١٠

[٣]) المرجع السابق، ص ٢٨٩

[٤]) المرجع السابق ،ص ٩٩

[٥]) المرجع السابق ، ص ١٠٠

[٦]) فارس الضاد ،ص ١٠٢

- (اليُمْن) و (الشُّؤم) :

وذلك في قوله :

فها أنا لسـمّحْتُ عن فطـنة *** وصـرَّحـت تصريح حر عليـم

بـين اليـمن والـشؤم([1])

وأمثلة ذلك كثيرة في شعر الخليلي.

ج- المصاحبة العرفية:

وهي تلازم كلمتين في العرف اللغوي أو التعبيري العام، واستدعاء إحداهما الأخرى فإذا ذكرت إحداهما تُذكر الأخرى ، على أنه لا جامع بينهما على نحو ما مرّ آنفاً من انسجام أو تضاد، من هذا الضرب مثلاً :

- (السيف) و (القلم) :

فقد تتلازم كلمة (السيف) وكلمة (القلم) ، والجامع بينهما هو إنهما تدلان على أدوات الفروسية والعلم ، وقد أكثر الخليلي من إيراد هاتين اللفظتين متلازمتين في شعره، ويمكن ردّ سبب ذلك إلى أن تأثر الشاعر بالنهج التعبيري القديم، الذي يُعلي من شأن "الفارس" ، وهو الذي يُعدّ السيف والقلم من أدواته، من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن هذا التلازم يكشف عن إعجاب الخليلي بالمتنبي الذي قال قبله :

الخيل والليل والبيداء تعرفني

والسيف والرمح والقرطاس والقلم([2])

حيث جاء المتنبي باللفظين (السيف والقلم) معاً ، وعلى ذلك سار الخليلي فقال :

ويصطفيكم من الدنيا بحجتـه *** ويكتب الفتح بـين السيف والقلـم([3])

---

[1]) المرجع السابق ، ص ١١١

[2]) المتنبي، ديوان المتنبي ، شرحه عبد الرحمن الدقوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت، ١٩٨٦ ، ج ١ ، ص ٨٥ .

[3]) بين الفقه والأدب، ص ١٦٢

وقال :

فأرسلوا النفس بالإيـمان خالصة *** لله تـبرق بـين السيف والقلـم

وقال :

يا حجة الله بـين السيف والقلـم *** أدرك يـراعك بـين الشوط واللجم

وقال :

لكن يذللها طوعاً لغايته *** من نصرة الله بـين السيف والقلـم([1])

وقال :

يا سالـم ابن حمود يا ابن بجدتها *** حتام سعيك بـين السيف والقلـم([2])

- (المال) و (العيال) :

ومما يدرج تحت هذا النوع من مصاحبة الكلمة للأخرى ذكر الكلمتين: المال والعيال في سياق واحد ، قال الخليلي :

تحفـظ فيك نـفسها *** والـمال صونا والعيال ([3])

والجامع بينهما هو الحب الفطري الذي يكمن داخل الإنسان تجاه هذين العنصرين اللذين يشكلان معا " زينة الحياة الدنيا "التي جاء التعبير عنها في القرآن الكريم في قوله تعالى: ((ٱلْمَالُ وَٱلْبَنُونَ زِينَةُ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا ۖ وَٱلْبَـٰقِيَـٰتُ ٱلصَّـٰلِحَـٰتُ خَيْرٌ عِندَ رَبِّكَ ثَوَابًا وَخَيْرٌ أَمَلًا ﴿٤٦﴾))([1]) .

---

[1]) وحي العبقرية ، ص ٣٠٨

[2]) المرجع السابق ، ص ٣٧٤

[3]) بين الفقه والأدب ، ص ٧٧

رابعاً: الصيغ الاشتقاقية :

جاءت الصيغ الاشتقاقية عند الخليلي على الأنماط المعروفة الشائعة في اللغة في الجل الأعظم من نصوصه، إلا أنه يمكن ملاحظة استعماله لصيغ قليلة لكنها معروفة في اللغة ، وأبنيتها منصوص عليها في المصنفات النحوية والمعاجم إلا ما ندر ، ولهذا لن يتوقف البحث عند ما هو شائع مشهور ، بل يتوقف عند ما يمكن أن يوضع تحت باب "العدول" في استعمال هذه الصيغ ، فإذا كنّا ننظر إلى الاستعمال من جهة شيوعه في اللغة المعاصرة أو ندرته ، فلنا أن نعد هذا الاستعمال من مظاهر العدول بالمفهوم الأسلوبي ، وعلى أية حال فإنه من الجدير التوقف عند هذه الأبنية ، وما سجلته الملاحظة في هذا الباب.

أ- الجموع :

يتميز الخليلي بنوع من الجموع ربما دخل إليه من اللغة الدارجة وما تتسمّى به القبائل العمانية ،أو مما شاع من جموع لأسماء هذه القبائل ، وقد أفرد الخليلي ديواناً كاملاً سمّاه (ديوان الوحدة)، أتى فيه على ذكر جميع القبائل العمانية بالمدح والثناء ذاكراً أعلام هذه القبائل ، مُشيداً بما قدّموه خدمةً لبلدهم وتاريخهم وتراثهم ودينهم ، وما تميّزت به كلُّ قبيلة من المناقب ، فكثرت هذه الجموع في هذا الديوان بوجه خاص.

- منها مثلاً : (الدفافعة) في قوله :

أما الدفافعة الغر الأُلى اشتهروا *** بالفضل كم نكبة فلّوا بحدهم([2])

- و(الدواهنة) في قوله :

وبالدواهنة ادهن ما تَصلّب من *** شريان جســم التــقى يبرأ من السقم([3])

---

[1]) الكهف : ٤٦، ويرضع في هذا السياق أيضاً قوله : وينيلك الفوز العظيـم بـيوم لا *** مال ولا ولد يفيد وقاؤه ، فيه : المال والولد ، وهو من قوله تعالى ((وَلَا تُخْزِنِي يَوْمَ يُبْعَثُونَ ﴿٨٧﴾ يَوْمَ لَا يَنفَعُ مَالٌ وَلَا بَنُونَ ﴿٨٨﴾)) الشعراء: ٨٧/ ٨٨ .

[2]) الوحدة، ص ١١

[3]) المرجع السابق ،ص ١٢

- و(العطاطبة) في قوله :

وما العطاطبة الشـــم الألى ركبوا *** ظهر الإباء على قاس من اللجم([1])

- و(الدرامكة) في قوله :

أما الدرامكة الشـــم الألى عُرِفوا *** بالجود والجد فأسأل غيـــثهم بهم([2])

- و(الجواميد) في قوله :

أما الجواميد لـــم تجمد لهم قدم *** دون الكريهة تغريهم إلى السأم([3])

- و(القماشعة) في قوله :

أما القماشعة البادون في حضر *** فإنهم أهل بـــيت من بـــيوتهم([4])

- و(الجحاحيف) و(الشيابنة) و (الغلالبة) في قوله :

أما الجحاحيف فالإقدام يحفزه *** طيش الفـــتوة يسري في عروقهم([5])

أما الشيابنة الشـــم الألى وقروا *** حلـــما وخلقا فهم أحلاس خيلهم

أما الغلالبة الغلب الألى ركبوا *** ظهر الـــمطهم مطـــــواعا لأمرهم

- ومن الجموع ما كان على جمع المؤنث السالم، كقوله :

مفيض أنوار أسرار الـــمعارف من *** خضم تيار زخار الفيـــوضات

---

[1]) الوحدة ، ١٢

[2]) المرجع السابق ، ص ١٣

[3]) المرجع السابق، ص ١٥

[4]) المرجع السابق ،ص ١٦

[5]) المرجع السابق ، ص ١٧

ويقصد بـ(الفُيوضات) جمع (فُيوض) ، وهو جمع في الأصل ومفرده (فَيْض). فلا يجمع على جمع المؤنث السالم كما فعل الخليلي([1])

أما ما جاء من جموع في غير أسماء القبائل ، وغير هذا الجمع (فيوضات)، فلم يُرصد شيء يخرج عما هو مقرر من أبنية في اللغة.

ب- صيغ المبالغة :

يقول الخليلي :

يا ابن عبدالله قد أقلقـني *** نبا هد القوى مكهوهبا([2])

وفي البيت في قوله : (مُكْهَوْهِب) ، وجذره (كهب) ، بمعنى الغبرة المشربة بالسواد، وقد أتى بها ليصف النبأ السيء الذي جاءه ، فبنى صيغة المبالغة على : (مُفْعَوعِل) من (اكْهَوْهَبَ) ، ولم يرد في المعجمين : لسان العرب والقاموس المحيط إلا ما ورد في حاشية هذه الصفحة، ولم يوردا هذه البنية التي أوردها الخليلي ، ويقصد بها تقوية المعنى والمبالغة فيه ، قال سيبويه : " قالوا : خَشُنَ ، وقالوا : اخشوشن. سألتُ الخليل فقال: أنهم أرادوا المبالغة والتوكيد، كما أنه إذا قال اعشوشبت الأرض فإنما يريد أن يجعل ذلك كثيراً عامّاً ، قد بالغ ، وكذلك احلولى".([3]) ومنه يريد الشاعر أن يبالغ في معنى السواد والشؤم الذي يصف النبأ به، إذ يمكن أن يكون عدل به من الفعل (اكهوهب) المقيس على (اعشوشب) و(اخشوشن) ، ثم بنى منه (مكهوهب).

[1]) " فاض الماء والدَّمعُ ونحوهما يَفِيض فَيْضاً وفُيُوضةً وفُيُوضاً وفَيَضاناً وفَيْضُوضةً أي كثر." لسان العرب، مادة : فيض.

[2]) فارس الضاد، ص ٣٧١ ، وفي لسان العرب (كهـــب) : " (كهب) الكُهْبَةُ غُبرة مُشْرَبةٌ سواداً في ألوان الإبل ،زاد الأزهري خاصة: بعير أَكْهَبُ بَيِّن الكَهَب وناقة كَهْباء .الجوهري: الكُهْبة لونٌ مثل القُهبة. قال: أبو عمرو الكُهبة لون ليس بخالصٍ في الحُمرة وهو في الحُمْرة خاصَّةً وقال يعقوب الكُهْبة لونٌ إلى الغُبرة ما هو فلم يَخُصَّ شيئاً دون شيء، قال الأزهري : لم أسمع الكُهْبة في ألوان الإبل لغير الليث قال: ولعله يُستَعْمَلُ في ألوان الثيابِ .الأزهري: قال ابن الأعرابي وقيل الكَهَبُ لونُ الجاموسِ ،والكُهْبةُ الدُّهْمة، والفعل من كل ذلك :كَهِبَ وكَهُبَ كَهَباً وكُهْبةً فهو أَكْهَبُ ، وقد قيل: كاهِبٌ وروى بيت ذي الرُّمَّة

جَنُوحٌ على باقٍ سَحِيقٍ كأَنَّهُ ... إِهابُ ابنِ آوى كاهِبُ اللَّوْنِ أَطْحَلُهْ وبروى أَكْهَبُ "

[3]) سيبويه ،الكتاب، تحقيق:عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى ، ١٩٩١ ، ج٤ ، ص ٧٥ .

ومن هذه البنية عند الخليلي :

جبِلّةٌ تلك منّي أم مُجاملة *** أم الطبـيعة كم تخضوضع الرهبا

وفي البيت قوله : تخضوضع ، وهي على (تفعوعل) من (خضع) .

و " الخُضُوع: التواضُع والتَّطامُن ، خَضَع يَخْضَع خَضْعاً وخُضُوعاً ،واخْتَضَع : ذلّ ، ورجل أَخْضَعُ وامرأة خَضْعاء وهما الرَّاضِيانِ بالذلّ ، وأَخْضَعَتْني إليك الحاجةُ ، ورجل خيْضَعٌ. قال العجاج :

وصِرْتُ عَبْداً للبَعوضِ أَخْضَعا تَمَصُّني مَصَّ الصَّبِيِّ المُرْضِعا " ([1]).

ومنه ذلك أيضاً قوله :

وكيف أنسى الجنيـبـيـين أن ركبوا *** واخضوضعوا البحر رهوا تحت فلكهم([2])

وفيه استعمل الفعل (اخضوضع) متصلاً بواو الجماعة.

ومنه أيضاً قوله :

وللـمقابـيل إقبال إذا قدموا *** واخضوضعوا الأسد بـين الأكم والأجم([3])

ويجري الخليلي على هذه البنية من المبالغة في أبيات أخرى ، فهو يريد أن يبالغ في المعاني التي لا تجري المبالغة فيها على الأبنية المشهورة كـ(فَعّال) و (فَعُول) مثلاً ، لهذا نجده يلجأ إلى ما يسوغ له فيها، ونجده يرددها من حين لآخر، فيقول :

---

[1]) لسان العرب :مادة خ ض ع ، وقد أوردها القاموس المحيط أيضاً ذاكرا بنية اخضوضع فيما يأتي :"واخْتَضَعَ: خَضَعَ، كاخْضَوْضَعَ، و: مَرَّ سريعاً، و الفحلُ الناقَةَ: سانَها، وسَمَّوْا مَخْضَعَةَ." مادة: خ ض ع.

[2]) الوحدة، ص ١٩

[3]) المرجع السابق ، ص٢٦

ونادٍ كندة في غلامةٍ عَلَـــمٍ *** أنار كالبدر في محلولك الظلــــم([1])

ويقول أيضاً :

وبت ترعى كياني أن يحيد به *** زيغ الفتوة في محلولك الظلــــم ([2])

وفي البيتين صيغة (محلولك) مضافة إلى (الظُّلَم) مكررة، والحلكة شدة السواد ، فدلالة اللفظ في أصله تحتوي المبالغة في السواد ، وبناؤه على (مفعوعل) قصداً للمبالغة يضيف مبالغة فوق مبالغة في المعنى ، فقد جاء في لسان العرب :" (حلك) الحُلْكة والحَلَكُ شدة السواد كلون الغراب وقد حَلَكَ الشيء يَحْلُكُ حُلُوكةً وحلُوكاً واحْلَوْلَكَ مثله اشتد سواده وأسود حالِكٌ وحانِكٌ ومُحْلَوْلِكٌ وحُلْكُوك بمعنى"([3])

ومن الألفاظ المستحدثة عند الخليلي كلمة (مغضاء)، قال الخليلي :

قد كان في مثل للزهد مضربه *** في بلغة القوت مغضاء عن الحرم([4])

وهي من (غضض)، ويُفهم من هذه الكلمة أنها تأنيث لاسم الفاعل(مُغضٍ)، الذي أورد لسان العرب شاهداً له : " قال أبو ذؤيب :

يَرْمِي الغُيُوبَ بعَيْنَيْهِ ومَطْرِفُه مُغْضٍ كما كَشَفَ المُسْتَأْخِذُ الرَّمِدُ"([5])

وهذا التأنيث عند الخليلي للمبالغة كما أُنّثَ (رحّالة) وهو للمذكر في الشخص كثير الترحال، وإلا فليس في المعاجم من هذه البنية شيء ، وليست الميم في أول هذه الكلمة إلا زائدة ، وزيادتها كأنها بتأثير من بنية (مِفعال) نحو (متلاف) ، وعلى ذلك فالكلمة على (مفعاء)، هجين من بنيتين معروفتين ، ولا تحتوي المعاجم كلمة

---

[1]) الوحدة ، ص ٢٧

[2]) المرجع السابق ، ص ٩

[3]) لسان العرب، مادة: حلك ، والقاموس المحيط يردد هذا المعنى: " الحُلْكَةُ، بالضم، والحَلَكُ، مُحرّكةً شِدَّة السَّوادِ، حَلِكَ، كفَرِحَ، فهو حالِكٌ ومُحْلَوْلِكٌ وحُلَكْلِكٌ، كقُذَعْمِلٍ، وحُلكُوكٌ، كعُصفورٍ وقَرَبوسٍ وسُحْلَنْكِكٌ ومُستَحْلِكٌ. وحَلَكُ الغراب، مُحرّكةً حَنَكُهُ، أو سَوادُهُ."مادة :حلك.

[4]) الوحدة ، ص٩

[5]) لسان العرب، مادة : غيب .

(مِغْضاء) أو (مُغْضاء) التي استعملها الخليلي ، وعليه فليس إلا أن تكون صيغة مبالغة من (غ ض ض) ، بإضافة الميم في أوله، و الهمزة في آخره وهي ، مسبوقة بألف المد للتانيث، ومعنى البيت على هذا التفسير مستقيم ، لأن من معاني (غ ض ض) أنقص([1]) ، فالشاعر يصف الممدوح بأنه كثير الغضّ عن الحرام ، سواءٌ كان ذلك على سبيل النهي أي إنه يغض غيره عنه ، أو قد يكون أنه يغض بصره نفسه عنه، فإن سياق الأبيات يحتمل المعنيين.

ومن صيغ المبالغة عند الخليلي استعماله بنية (فعّال) ، بقوله : شكّار ، والمشهور فيها (فعول) أي : شكور([2]) ، يقول :

أقول لشكّار الصديق على الونى *** ولو ضعفت همَاته والمكاسر([3])

ومما يجعل في هذا الباب أيضاً استعمال الخليلي لبنية (فعيل) في غير ما اشتهرت فيه ، وبناؤه من (خ د م) عليها، فجاء بكلمة (خديم) إذ يقول :

وارفع عقيرة شاعر *** اتخذ الخيالَ له خديما([4])

يريد أن الشاعر المذكور جعل الخيال له خادماً ، على أن بنية خديم من (خدم) لا تفيد المعنى الذي يفيده اسم الفاعل ، فكلمة خديم غير معروفة في اللغة بهذا المعنى، وقد أوردها معجم تاج العروس على أنها مفرد كلمة (خُدمان) وهي كما وصف استعمال عامي : " وأيضا جمع خادم ككاتب وكتبة والخدمان بالضم جمع خادم هكذا تقوله العامة وكأنهم تصوروا فيه أنه جمع خديم" ([5]) ، إذن فليست (خديم) تعني خادم أو مخدوم على اسم المفعول، وجاء في لسان العرب معنىً لكلمة (خديم) لكنه بعيد تماماً عمّا يمكن أن يستقيم مع استعمال الكلمة هنا في بيت الخليلي، وفيه :

---

[1]) في لسان العرب، مادة : غضض : " ويقال غُضَّ من لجام فرَسك أي ضَوِّبْه والغَض من غَرْبِه وحِدّتِه وغَضُّ منه يَغُضُّ أي وَضَعَ ونَقَصَ من قدره وغَضَّه يَغُضُّه غَضّاً لقَصَه ولا أَغُضُّكَ دِرْهَماً أي لا أَنْقُصُكَ".

[2]) لم ترد المبالغة ب(شكّار) على هذه البنية في المعاجم السبعة التي تم البحث فيها وهي :العين ، لسان العرب ،تاج العروس، العباب الزاخر ، القاموس المحيط، المحيط في اللغة ،الصحاح في اللغة.

[3]) فارس الضاد،ص ٣٧٥

[4]) وحي العبقرية ، ص ٣١٢

[5]) تاج العروس، مادة خ د م.

" وقال سَلَمة بن الخُرْشُب يصف فرساً تعادَى من قوائِمها ثلاثٌ بتَحْجيلٍ وواحِدةٌ بَهيمُ :

كأنَّ مَسيحَتَيْ وَرِقٍ عليها نَمَتْ قُرْطَيْهما أُذُنٌ خَديمُ .

قال ابن السكيت يقول كأَنما أُلبِسَتْ صَفيحةَ فِضَّةٍ من حُسْن لَوْنها وبَريقِها قال وقوله نَمَتْ قُرْطَيْهما أي نَمَتِ القُرْطَيْنِ اللذين من المَسيحَتَين أي رفعتهما وأراد أن الفضة مما يُتَّخَذُ للحَلْي وذلك أَصْفَى لها وأُذُنٌ خَديمٌ أي مثقوبة"(1).

ج- أبنية المصادر :

يلحظ استعمال الخليلي لعدد من أبنية المصادر المعروفة المشهورة ، ولكن يجدر تسجيل الملاحظة الآتية وهي:

ميله إلى استعمال المصادر من الأفعال المضعّفة ، نحو (سأل) بعد تضعيفه (سأّل) ثم بناء المصدر على (تفعال) ، مثل (تِسآل) ليكون أقوى في الدلالة على معناه أو للمبالغة فيه ، ومنه قوله :

سل المحيطات عن أسطولها وسل الـ *** ـسقفار عن خيلها إن يسُجد تسآل(2)

وقوله:

عجبت ومن تسآل مثلك لي أما *** علـسمت بأن الجهل ليل سحنكك(3)

وقوله :

وأطلب الرشد من حيث استبان ولا *** أستنكف السعي في تسآل حاوينا(4)

ومثله أيضاً استعماله المصدر (تضراع) قوله :

دائم التضراع مبتهلا *** يسأل الرحمن من لدنه(5)

---

1) لسان العرب، مادة مسح، ولم تحتو هذا الكلمة معاجم أخرى كالعين للخليل والمحيط في اللغة والقاموس المحيط والصحاح، ولم ترد المعاني التي وردت في التاج واللسان.

2) الخيال الوافر، ص ١٢٤

3) بين الفقه والأدب ، ص ٧٠ ، لسان العرب :"المُسْحَنْكِكُ من كل شيء الشديد السواد قال سيبويه لا يستعمل إلا مزيداً وفي حديث خزيمة والعِضاه مُسْحَنْكِكاً واسْحَنْكَك الليلُ إذا اشتدت ظلمته ."مادة: س ح ك

4) بين الفقه والأدب ،ص ٨٤

5) وحي العبقرية، ص ٣٢٤

وهو من : ضرع ، ومصادره ضَرَعٌ و ضَراعة(١) ، وتضرّع تضرّعاً، أما (التضراع) فقد جاء به الخليلي لتعميق معنى الضراعة وتقويته.

ومثل ذلك قول الخليلي :

متـــزلفا للشاكر الـــمنان في *** تضراع منـــقطع على جدرانه(٢)

ومثل ذلك استعماله المصدر :(تدآب) من: دَأَب يَدأَبُ ، في قوله :

فما الحزن مسترجعاً ما مضى *** وما الـــمرء إلا بتدآبه(٣)

أي إن قيمة المرء تزداد وتنقص تبعاً لعمله ودأبه.

ولعل هذا العدول عن المألوف إلى استعمال القليل هو ما قصده ريفاتير في وصفه للأسلوبية على أنها نوع من اللجوء إلى النادر من الصيغ بجانب خرق القواعد.(٤)

ومنه استعماله المصدر (التمّ) ، بدلا من (التمام) في صفة البدر، وهو مصدر منصوص عليه في لسان العرب وغيره من المعاجم :

وفتية كبدور التـــمّ زرهم *** وللظلام أهازيج بلا صخب(٥)

ففي لسان العرب :" (تمم) تَمَّ الشي يَتِمُّ تَمّاً وتُمّاً وتَمامةً وتَماماً وتِمامةً وتُماماً وتِماماً وتُمّةً وأَتَمَّه غيره وتَمَّمَه واسْتَتَمَّه بمعنىً وتَمَّمَه اللهُ تَتْميماً وتَتِمَّةً وتَمامُ الشيء وتِمامَتُه وتَتِمَّتُه ما تَمَّ به"(٦)

فهو هنا مما يميز الخليلي في التعامل مع هذه الألفاظ وغيرها وهو أنه يعمد إلى المعنى المعروف ويعبرعنه بألفاظ واستعمالات قليلة .

---

١) في لسان العرب، مادة (ضرع) :"ضرع ، ضَرَعَ إليه يَضْرَعُ ضَرَعاً وضَراعةً خضع وذلّ ،فهو ضارِعٌ من قوم ضَرَعةٍ وضُرُوعٍ وتضرَّع تذلّل وتخشّع، وقوله عز وجل: فلولا إذْ جاءهم بأسُنا تضرَّعوا فمعناه تذلّلوا وخضَعوا"

٢) فارس الضاد، ص ٣٧٨ .

٣) وحي العبقرية ، ص ١٨٤ .

٤) انظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣ ، ص ١٠٣ .

٥) وحي العبقرية ، ص ٣٤٠ .

٦) لسان العرب، مادة : تمم .

صفحة 269+170 نقص من المصدر

الفَصلُ الرّابِعُ

المُستْوى البَلاغِي

١- علم المعاني : الإنشاء الطلبي، والإنشاء غير الطلبي.

٢- علم البيان : التشبيه والاستعارة.

٣-علم البديع : المحسنات المعنوية.

أولاً : علم المعاني :

بلاغةُ النصّ أو الخطابِ هي هدفٌ سامٍ يتوخّاها المبدعُ من اللغة ، ويرمي إليها من خلال أساليب اللغة وتشكيل الصور التشبيهية والاستعارية، ويستعمل لأجلها فنونَ البديع ، فيركّب صورَه مما امتلك من أدوات لتكون مؤثرةً – من وجهة نظره– في متلقي إنتاجه، فإن كان النصّ محلاً لتفاعلٍ مشتركٍ بين المبدع والمتلقي ، فإنّ أداة إيقاع هذا التفاعل هي البلاغة[1] ، وما اللغةُ بأصواتها وقواعدها وتراكيبها وأساليبها إلا أدوات تنتظم لتحقيق هذا الغرض وهو التواصل في أرقى درجاته.

وفي هذا الفصلِ تعرض الدراسةُ لما كَثُر الاعتماد عليه في أداء المعاني البلاغية عند الخليلي ، فمن علم المعاني: وقفت الدراسة عند الإنشاء الطلبي والإنشاء غير الطلبي لما لهما من حضورٍ بارز في شعر الخليلي، ومن علم البيان: تعرض الدراسة للتشبيه والاستعارة، ومن علم البديع تعرض الدراسة للمحسنات المعنوية ، ولم يكن الوقوفُ عند هذه المباحث انتقاءً عشوائياً، إنما دفع إلى ذلك حضورها الملحوظ في دواوين الخليلي إلى الدرجة التي لا يمكن عندها تجاهلها ، وغضّ الطرف عنها.

١– الإنشاء الطلبي :

إن مجرد وجود الأساليب الإنشائية في نصٍّ ما ، وخروج هذه الأساليب الإنشائية إلى معانٍ بلاغية ليس بالأمر الجديد أو المميز الأسلوبي للشاعر، إلا أن المميز الأسلوبي للخليلي في هذا الباب يقع في أمرين؛ أولهما : اعتماده على أسلوبين من أساليب الإنشاء الطلبي دون غيرها ، بحيث تكررا في شعره مراراً عديدة ، وثاني الأمرين هو توالي هذه الأساليب واحتشادها في البيت الواحد أو في الأبيات المتتالية ، وفيما يأتي تعرض الدراسة للأمرين.

---

[1] وقد وصفت البلاغة على أنها فن الإقناع والتأثير في المخاطب ، وبالغت في ذلك حتى صار شيئا معيباً ؛ "افترضت الدراسة البلاغية أن الإنسان لا يفكر لوجه التفكير ...وإنما يفكر ويشعر من أجل التأثير في مخاطب أو التغلب عليه" ، مصطفى ناصف ، اللغة بين البلاغة والأسلوبية ، النادي الثقافي الأدبي، جدة ، ١٩٨٩ ، ص ١٩٠ .

● النداء:

عند النظر في إحصائيات الأساليب الإنشائية الطلبية يمكن الحديث عن اعتماد كبيرٍ على أسلوب النداء، إذ استعمل الخليلي هذا الأسلوب بشكل ملحوظ ، فقد تم رصد (١٩٢٣) جملةَ نداء ، مبثوثة في جميع دواوينه ، وفي الأغراض كلها ، مما يدعو إلى التوقف عند هذا الضرب من الإنشاء والبحث فيه لاستنباط أنماطه وأغراضه ، للوصول إلى الغرض البلاغي الذي قصد إليه الشاعر من ورائه كما يمكن أن يُفهم من النص.

والحقيقة إن الغرض البلاغي من النداء عند الخليلي يظهر جليا من خلال عنصرين ، أولهما : المعنى السياقي الذي يقع فيه هذا الأسلوب، وثانيهما لفظ المنادى نفسه ، وعليه فيجب تحديد المعنى السياقي العام للنص المدروس من ناحية ، و التوقف عند طبيعة لفظ المنادى من ناحية أخرى عبر علاقة ثنائية بين المعنى السياقي ، والمعنى الذي يفرضه لفظ المنادى ، وهو ما يعني إن هناك تبادلاً في التأثير بين هذين العنصرين ،إذ إن أحدهما يؤثر في الآخر ، فنجد –أحيانا– أن لفظ المنادى يتلوّن بلون السياق، أي إن المؤثر هو المعنى السياقي، والمنادى في هذه الحال متأثر، وأحياناً أخرى نجد العلاقة معكوسة تماماً ، أي إن لفظ المنادى هو الذي يحكم المعنى السياقي فيأتي على نحوِ ما يفرضه لفظ المنادي ، وطبيعة لفظ المنادى أخصّ وأدق من حيث الدلالة من المعنى السياقي العام، لذلك قد يحسن تقسيم أغراض النداء انطلاقاً من طبيعة لفظ المنادى الذي نطمح من خلاله استجلاء المعاني البلاغية للنداء .

١- الدعاء :

وهو مرتبط بلفظ الجلالة والأسماء الحسنى ، إذ يشكل (نداء) لفظ الجلالة والأسماء الحسنى نسبة لا بأس بها من الكمّ الكلّي لهذا الأسلوب الذي استعمله الخليلي ، وفيه يلحظ أن لفظ المنادى يؤثر في بناء القصيدة عامة ويلعب دوراً واضحاً في تركيب البيت الشعري ، فكل بيت من الأبيات التالية يبدو كأن الشاعر نظمه من أجل لفظ المنادى ، بحيث يبدو المنادى بلفظه بؤرةً لهذا البيت ، يقول الخليلي :

والطف بحـــالي يا لطيف فإنها *** حال الأسيـــر يبـــيت في أسوائه

وابعث لسري يا خبـــيـــر مخبرا ** * عما يكـــن الكون في أحشائه

واجعل مقامي يا عظيـــم معظما * * * بك فيك تحت علاك في عليائه

واغفر ذنوبي يا غفـــور جميعها *** واكتـــب لي الإحسان في حسنائه

وتـــــول شأني يا ولي فإنه ** * شأن الـــمقصر واثـــــقـــاً بولائه

وارفع مقامي يا علي وأعله * ** في ذات وجهـــك مشـــوقاً بسنائه

واجعل لقدري يا كبيـــر مكانة *** في الكون تكبر فيك عن عظمائه

واحفظ مكاني يا حفيظ من الأذى *** وطوارق الحدثان في غوغائه

وإذا استهينت يا جليل مكانتي ** * فاكتب لي الإجلال في استعلائه

وأتح لعبدك يا كريـــم كرامة *** من فيـــــض بحر نداك في إغنائه

واكتـــب له سعة الغنى يا واسعا *** عن كل من في الكون من أبنائه

وامدد إليـــــه يا قوي بقوة *** غلباء ، كالصـــمصام حال مضائه

واجعل لـــــــــه بك يا متين متانة *** في أمـــــره بخفائه وجلائه

واحمد سراه يا حميد وعدّه ** * في الحامدين لديـــــــــك يوم لقائه

و(نداء) الله سبحانه وتعالى بأسمائه الحسنى يعني أمرين بالضرورة، أولهما أن الغرض من هذا النداء هو الدعاء على اختلاف لفظ المنادى ، وثانيهما هو تناسب موضوع النداء مع الصفة التي يحملها لفظ المنادى ، بحيث أن

الشاعر أخذ على عاتقه جمع أسماء الله الحسنى على صعيد واحد ، بحيث يُناسب بين الاسم والدعاء(الطلب) الذي يدعو الله سبحانه لأجله :

يا لطيف ....الطـف بحـــالي

يا خبير ....ابعث بسري مخبرا

يا عظيم ....اجعل مقامي معظما

يا حفيظ ....احـفـظ مكـــاني

يا واسع ....اكتب لي سعة الغنى

يا قوي...............امـدده بـقـوة

يا متين ....اجعــل له متانــة

ويستمر على هذا إلى أن يأتي على جميع الأسماء الحسنى ، ولا شك أنه قصَدَ هذا التناسب بين الاسم المنادى وموضوع الدعاء مقصود لذاته ، فأخذ يأتي بالأسماء الحسنى واحداً واحداً ، ثم ينظم لكل اسم ما يناسبه من النظم، وعليه فإن لفظ المنادى في هذه القصيدة وأشباها هو الذي يفرض ما يناسبه على النص وعلى طبيعة ألفاظه، فإنه عندما أراد نداء (اللطيف) اختار له فعل الدعاء (الأمر في الاصطلاح النحوي) : الطف ، ولما نادى (الحفيظ) اختار له : احفظ ، ومن خلال هذا النداء ينحو الشاعر إلى تقييد غرض النداء بلفظ المنادى ، فاللُّطف مقترن باللطيف ، والسعة مقترنة بالواسع ، والحفظ مقترن بالحفيظ ، والمتانة مقترنة بالمتين ، ولا يخفى بجانب ذلك ما في هذا النداء من بعد عَقَدي وذلك أن نداء هذه الأسماء يعني إثباتها لله تعالى، قد يكون الشاعر رمى إليه قصداً أو جاء به عرضاً.

نخلص من ذلك إلى أن النداء هنا يفيد أمرين :

الأول : أن النداء يفيد الدعاء وهو على مستوى السياق، والثاني : أنه يفيد إثبات الصفات لله تعالى وهوعلى مستوى اللفظ المنادى.

على أن مقارنة النداء هنا معه في حال كون المنادى كلمة (إله) أو (رَبّ)، فإنه يظهر أن موضوع الدعاء لا يكون مقيداً بصفة من صفاته سبحانه، كقوله مثلاً :

يا إلهي عفوا فما أنا بالشا *** كي قضاء في نابه العضّاض([1])

فقد كان في مُكنته أن يقول: يا عفوُ عفواً، على نحوٍ ما لو أراد أن يسلك المسلك الأول في النداء، ومثله أيضاً قوله :

ولك الحمد يا إلهي مني *** حمد عبد وسعته منك رحمى([2])

حيث في مُكنته أن يقول :لك يا حميد مني حمد ، على نحوٍ معين ، لكنه استبدل ذلك بقوله : يا إلهي.

وقوله :

ويسرينا الحق حقاً أبلجا *** يا إلهي واحمنا من كل غي([3])

وقوله :

يا ربّ بالقرآن في سطوره *** أقِـل عـثاري واستمع توسلي([4])

إذ يرتبط الدعاء بأمورٍ عامة غير مقيدة بمدلول الصفة ، فالسياق سياق دعاء ، ولفظ المنادى يفيد الإقرار بالألوهية والربوبية، ومهما يكن من أمر الدعاء فإن هناك معنى بلاغياً ينتظم كل ما يقع في مثل هذا الضرب من النداء (الدعاء) أي توجّه العبد لربّه بالمسألة ، وهذا المعنى هو التأميل والرجاء طمعاً بتحقيق المراد .

[1] فارس الضاد ، ص ١٢٦

[2] بين الفقه والأدب ، ص ١١٦

[3] بين الفقه والأدب ،ص ١٥١

[4] الوحدة ، ص ٥٠

٢-الابتهال بنزعة صوفية :

وفي هذا النداء مناجاة "الحبيب" ، والحبيب كما يظهر في هذه القصائد هو الذات الإلهية ، فهو يتوجه إلى ذاتَ اللهِ سبحانه على أنها حبيب معشوق ، وهي ذاتٌ كامنة وسرٌّ عميق ، لذلك وجدنا الخليلي هنا يناديها بأن يكنّي عنها ، باستعمال الاسم الموصول الموصوف بصلته، وهو(مَن)، فيقول :

يا من أودّ وبعض القول تلويح *** ما للجمال له بالجفن تـسـقريح([1])

يا من أكـــتم في ضميري حبه *** راقب ضميراً أنت منه أليفه([2])

يا من أدافـــع أن أبوح بسره *** عش رمز سر أنت منه حروفه

يا من أنا هـــو والهوى ناموسنا *** دُمْ في فؤاد أنت فيه ظريفه([3])

ولعل المعنى الذي أراده الخليلي هو الابتهال على الطريقة الصوفية والتقرّب من "الحبيب" على سبيل التعبد ، ومناجاة ذلك الحبيب في سرّ نفسه ، فبإخفاء شخص الحبيب وعدم التصريح به نوع من بقاء الأمر طيّ الكتمان على أنه طريق معروف ومسلك مأهول ، فكأن النداء هنا صار تقليداً وعُرفاً فنياً قائماً على توجّه روحيّ ما، وهو نهج معروف في التراث الديني الإسلامي وفي الشعري الصوفي على وجه التحديد ، وقد انتهجه الكثيرون لا سيما الحلاج، الذي نلمح أثره في شعر الخليلي في هذا الباب وفي هذا الإنشاء بوجه خاص، وأقوال الخليلي تقترب كثيراً في مضامينها من أقوال الحلاج، إذ يقول الحلاج في بعض نصوصه النثرية فيما يندرج تحت ما يسمى "الأقوال ونصوص الولاية" في أعماله الكاملة :

---

[1] من نافذة الحياة ، ص ٦١

[2] المرجع السابق ، ص ٧٢

[3] يقول الحلاج:" لست بالتوحـــيد الهو غير أني عنه أسهو

كيف أسهو؟ كيف الهو؟ وصحيح أنني هو " ، الأعمال الكاملة، قاسم عباس، ص ٣٣٤ .

ويلحظ أن المعاني الصوفية تتخذ شكلاً لغوياً نحوياً مغايراً عن غيرها من المعاني : فقوله : يا من ، نداء ، ثم يأتي بجملة اسمية : أنا هو، من مبتدأ وخبر ، ، فهي نحوياً تجري على ما هو معروف من الجمل ، وتقع علاقة فصل بين النداء والجملة الاسمية التالية له ، فإسناد الضمير (أنا) إلى الضمير (هو) ، لا يظهر إلا في اللغة الصوفية ، يقول راشد عيسى في هذا الصدد :"حتى لكأن اللغة تصبح في بعض مستوياتها هدفاً من أهداف القصيدة الصوفية، وتغدو البنية النحوية مطواعة مرنة تتقبل الرؤيا المراوغة ، متشكلة في تراكيبها حسب إرادة البناء الفني الكلي في النص الصوفي". راشد عيسى ، الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر، قراءة ذوقية، وزارة الثقافة، الأردن، ٢٠٠٦، ص ١٠ .

"يا من لازمني في خلدي قربا ....." (١).

ويقول أيضاً: " يا من لم تصل إليه الضمائر .." (٢).

ويقول :" يا من أسكرني بحبه ..."(٣)

وفي هذا النداء ما يمكن أن يكون نوعاً من المفارقة ، فإن التوجه إلى الله بالنداء يعني أن المنادى معروف ، وهو كذلك بالفعل ، فيأتي بعد حرف النداء بوصف للمنادى لا بالمنادي نفسه، ويصفه عن طريق قوله : مَنْ أودُّ ، وقوله : مَنْ أكتـــم في ضميـــري حبه ،وقوله : مَنْ أدافع أن أبوح بسره ، وقوله : مَنْ أنا هو والهوى ناموسُنا .

ويمكن أن يلحظ الحرص الصوفي على أمر السرّ والأسرار من خلال كثير من العبارات التي لا تفتأ تظهر بين الحين والآخر ، كقول الخليلي في الأبيات السابقة :

وبعض القول تلويح

أدافع أن أبوح بسره

عش رمزَ سرٍّ أنت منه حروفه

فالسرُّ في هذا السياق سيكون رديفاً للإخلاص ، والعلانية ستكون ضد ذلك، من هنا يفهم المعنى البلاغي من وراء مثل هذا الإنشاء ، وهو مناجاة مَن هو معروف على أنه سرّ غير معروف ، ولعل هذا النمط صار في عرف هؤلاء تقليداً وسلوكاً لازماً.

٣-التعظيم والتمجيد (المدح):

لقد حرص الخليلي على إظهار معاني والتعظيم والتمجيد لأشخاص برزوا في تاريخ الأمة ، سواءٌ بما تستحقه شخوصهم من المدح كشخص النبي صلى الله عليه وسلم الذي خصّه بكثير من المديح ، أو لأشخاص

[1] الحلاج ،الأعمال الكاملة، قاسم عباس، ص ٢٤٨

[2] المرجع السابق، ص ٢٤٨

[3] الحلاج ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٢٤٨

تميّزوا بالعلم والأدب والرياسة في الفقه والعلوم الدينية عامة ، أو لآخرين دافعوا عن الأمة وقادوها إلى المجد — في رأي الشاعر— كالزعيم العربي جمال عبد الناصر مثلاً ، وكبعض سلاطين عُمان وزعمائها ، فجاء نداءُ هؤلاء الأشخاص مرتبطاً بهذا المعنى.

إن نداء العَلَم في حدّ ذاته محايد من حيث المعنى البلاغي ، فنداؤه مجرداً من السياق لا يدل على أيّ معنىً غير استرعاء الانتباه ، كأن نقول مثلاً : يا زيدُ ، فليس لنا أن نقول إن في هذا النداء تعظيماً أو تحقيراً أو تحسّراً أو غير ذلك ، إذ يمكن أن يُنادى العلم بغرض التعظيم ويمكن أن ينادى بغرض التحقير أو غير ذلك من الأغراض.

سياق تعظيم................نداء للتعظيم

يا زيد

سياق تحقير.............. نداء للتحقير

ومثال ذلك قول الخليلي :

يا خديوي قد صغرت عن التصـ *** ـغيـر لـما رضيت بالخيلاء([1])

يا خديوي (علم أو بمنزلته)..........سياق تحقير(قد صَغُرْتَ) ——— نداء للتحقير

وقوله :

يا جمالُ قد طردت السمعتـدي *** عن حريـم الأم إذ كنت أبا([2])

يا جمال (علم) ——— سياق تعظيم:(طردت الـمعتـدي عن حريـم الأم) ——— نداء للتعظيم.

فاستعمال النداء مجرّداً لا يفي بأغراض بلاغية ، كقوله: يا جمال ، ويا أنور السادات([1])، ويا خديوي ، إلا إذا اتبعه بسياق ، لذلك فإن مثل هذا الاستعمال الإنشائي وحده يبدو قاصراً عن حمل معنىً بلاغي ، ولا يتميز

---

[1] من نافذة الحياة ، ص ٢

[2] المرجع السابق، ص ٧

بشيء من هذه المعاني ، لذلك استعمل الخليلي نمطاً للنداء صار فيه مجردُ النداء مفيداً لمعنى بلاغي ، وبيان ذلك أن معنى المدح يظهر عند الخليلي باعتماده على نداء صفة ينسبها إلى المنادى بشكل أساسي ، أو لنقل التنبيه على صفة ما في الاسم بندائه ، فيغدو مجرد النداء مدحاً وثناءً وتعظيماً ، وذلك يظهر في الأبيات التالية .

يقول في مدح النبي صلى الله عليه وسلم :

يا خيـــرَ من أوْجَد الباري وأبدعه *** في الكائنات بلا مثلٍ يدانيه([2])

يا صفوة الله يا خيـــر الوجود ومن *** لأجله أنشـــــأ الإيجاد باريه

ويقوم معنى المدح هنا على نداء النبي لا باسمه، بل بما تميز به عن سائر ولد آدم : (خير من أوجد الباري)، و(صفوة الله) ، و(خير الوجود) ، فليس هناك كبيرُ معنىً من نداء النبي باسمه العلم المعروف ، والنداءُ هنا قطعاً لا يعني استرعاء الانتباه ليفيد المنادى خبراً أو يطلب إليه أمراً ، فيأتي النداء لإثبات صفة للمنادى بقصد تعظيمه وتبجيله وتوقيره ، فلو توقف الشاعر على جملة النداء لكانت كافيةً في إفادة معنى التعظيم والمدح ، فقوله : يا خير من أوجد الباري ، معناه : أنت خير من أوجد الباري، ، ومثله : أنت صفوة الله ، وكذلك : أنت خير الوجود، فالإنشاء على هذا النحو صار كافياً لإفادة معنى التعظيم والمدح الذي يرومه الشاعر ، ثم إن توالي الإنشاءات – كما هو واقع في البيتين الآنفين– يزيد المدح مدحاً.

ويقول أيضاً:

يا جمال العرب العرباء يا *** واحد الوعي بهذا العُصُر([3])

وهو يريد الزعيم العربي المصري الراحل جمال عبد الناصر ، فأضاف العلَم إلى العرب ، كي يستثمر معنى العَلَم –الذي يدل على الجمال– في إبراز صفة الجمال الحقيقية التي يراها الشاعر في شخص المنادى ، وهو من

---

[1] كقوله : "يا أنور السادات إن كان الردى *** قدراً فخضه وأنت أهل رسوخه"، المرجع السابق ، ص ٥٥

[2] من نافذة الحياة، ص ٥٠

[3] المرجع السابق ، ص ٢٢

قبيل الثناء والتمجيد إذ يرى في (جمال) جمالاً للعرب كلهم ، وهو في الوقت نفسه متفرّدٌ بالوعي مدركٌ تماماً ما يفعل، على حين غفلةِ الساسة الآخرين ، فلم ير الشاعر فيهم معنى للبطولة فلم يستحقوا التمجيد ، لذلك ناداهم بلفظٍ مجرّدٍ من أي معنى بلاغي لو لم يوضحه السياق، وهو (يا ساسة العرب) ، والمنادى هنا يحتمل الوجهين المتضادين : التعظيم والتوبيخ ، فساسة العرب لفظ محايد ، فلما وضعه في السياق الآتي بدا كأنه يقصد إلى تقريع هؤلاء الساسة فقال :

يا ساسة العرب إلامَ وَهْنُكم *** وأنتـــم في عدَّة وعَدّ[1]

فنداؤهم متلوٌّ بنسبة الوهن إليهم على حين أنهم أقوياء بالعدد والعدة.

ويقول أيضاً :

يا جمال الوعي فصِّل جُمَلا *** من رموز الوعي تـــعنى العربا[2]

بإضافة العلَم (جمال) للوعي ، ليكون القصد نداء العلم جمال، وهو نفسه جمال للوعي العربي، فيكون التعظيم والتمجيد حاصلين بمجرد النداء.

ومن ذلك أيضاً قوله :

يا فحولَ الكنانة الصِّيد هبّوا *** بــيد سبطة وقلب مضاء [3]

وهو يريد تعظيم شعب مصر لدوره البطولي في الدفاع عن الأمة ، فناداه بقوله (فحول)، وأضافه إلى أحب الأسماء إليه وهو(الكنانة)، فنسب إلى هذا الشعب صفة الفحولة التي تأتي في سياق المدح، ثم يأتي من بعد ذلك الطلب، والطلب في حد ذاته يحمل فيما يحمل معنى التعظيم أيضاً، فإن طلب الأمر العظيم لا يكون إلا من عظيم ،

---

[1] من نافذة الحياة، ص ١٤

[2] المرجع السابق ، ص ٥

[3] المرجع السابق، ص٣

وطلب الأمر البسيط المتواضع يعني أن المطلوب منه متواضع أيضاً فلا تُرجى البطولة والبلاء الحسن أو النجدة والإغاثة إلا من العظام الكرام، وفي ذلك أيضاً تعظيم للمنادى الذي يُطلب إليه مثل ذلك.

٤- استنهاض الهمم والعزائم :

وهو نداءٌ راح الخليلي يستثير به هممَ رجال الأمة للدفاع عن شعوبها والدفاع عن وتراثها ودينها، فالفترة التي عاشها الخليلي -وما زلنا نعيشها- تكتظّ بالأزمات والأخطار التي تتهدد الأمة كياناً وتراثاً و وحضارةً ، وشعوره بالانتماء لهذه الأمة وحرصه على أن تكون عزيزة قوية دفعه إلى تجسيد قضاياها في شعره ، ثم الانهماك بمتابعة ما يجري على ساحاتها ، فكان يتأثر بالأحداث ويحاول بدوره أن يؤثر في الشعوب للنهوض نهضة الشجاع في وجه الغازي المحتل الطامع، فنجد جميع ما وقع في هذا الباب من المعنى -أي استنهاض الأمة- يقترن عند الخليلي بنداء (القوم) أو (الشعب) .

من ذلك قوله :

يا قوم إن الشـــعب مـــمتهنٌ *** حتى يقـــوم بـــنوه بالجُل[1]

يا قوم شعبكـــم يهيب بكم *** تحت الحبائـــل موثـــق الكبل

يا قوم إن جهادكم شرف وكم *** رفع الجهاد منار قوم عطلا[2]

يا قوم إن جهادكم فرض ومن *** رفض الجهاد فلن يزال مذللا

فهو يدفعهم إلى الجلل من الأمور ، وهو القيام بأعباء الدفاع عن الأمة ، يقول : حتى يقوم بنوه بالجُل ، ثم يستنهضهم بإثارة مشاعرهم ضد التقصير والتخاذل تجاه من يقع تحت الأسر، يقول : تحت الحبائل موثق الكبل، ثم يغريهم بالجهاد ، قائلاً: إن جهادكم شرف ، ثم يحذر من عواقب ترك الجهاد، فيقول : ومن رفض الجهاد فلن

[1] من نافذة الحياة، ص ٣٥

[2] المرجع السابق ،ص ٤٣

يزال مُذلّلا ، وكل هذه المعاني التي قصدها تصب في باب غاية أكبر وهي رغبته في إيقاظ الحس الديني والقومي ، فكأنه قام في الناس خطيباً وأخذ ينادي فيهم قائلاً:

آنَ آنَ الوثوب يا شعب فانهض *** بـــنجيب اللواء يوم اللقاء ([1])

ويقول :

بالله قم يا شعب حيث النور *** يجلو الحقيقة والحياة مهور([2])

ويقول :

يا مصر يا شعب الكرامة والإبا *** يا مبلغ الإعجاز في تاريخه([3])

انهض بأنْوَرك([4]) الأبي وجيشه *** واضرب عدو الله في يافوخه

ويقول:

يا قوم حتام يهوي بي الحضيض بكم *** رأي شتات لأعدا غيسر أشتات([5])

٥–الاستغاثة :

وقد يحسن أن يعرض البحث لمعنى آخر من معاني الإنشاء الطلبي الواقع في باب النداء ، وهو الاستغاثة ، والحسن المؤمّل هنا آتٍ من جهة ترابط الغرضين البلاغيين : الاستغاثة واستنهاض الهمم، فالاستغاثة للقوم لما أصابهم من فجائع ارتكبها اليهود بحق الأمة تأتي ضرورةً من ضرورات استنهاض الهمم ، فهي التي تدفع إلى استنهاض همم القوم وعزائمهم ، وتكمن وراء إنشاء النداء لهذا الغرض ، فلقد تمرّ قبلُ أن نداء الأسماء لا

---

[1] من نافذة الحياة ص ٢

[2] وحي العبقرية ، ص ٢٩٤

[3] من نافذة الحياة ، ص ٥٥

[4] هو أنور السادات

[5] من نافذة الحياة ، ص١٠

يفيد بحد ذاته معنى بلاغياً إلا بوقوعه في سياق ، كالأبيات التي تم التمثيل بها ، بحيث أن المنادى (قوم) و(شعب) ليس فيه ما يحتمل معنى إلا المعنى النحوي وأن المعنى البلاغي لا يتأتى إلا من خلال السياق- كنداء الأعلام الذي يحتمل التعظيم والتحقير - فبناءً على ذلك راح الشاعر يضيف لهذا النداء الاستغاثة لتقويته ودعمه بسبب حقيقي جدير أن يُقام لأجله ويُضحّى ، حقيق إن يُستصرخ له الناس ، فإن الاستغاثة تقوم بسبب فاجعة حلّت بالقوم ، وهذه الغُمة تحتاج إلى مَن يزيلها ، فيمسي بذلك داعي القيام ورفض الواقع داعياً قوياً، فالأمر على درجة من الخطر، لذلك وجدنا الشاعر يقول :

يا لقومي إنها داهيةٌ *** حشيت منها بسـغش كدر([1])

ويقول :

يا لقومي " (إن تنصروا الله ينصر *** كم) " والله بالوعود وفاء([2])

ويقول :

يا لقومي هل كنـتـم غيـر فدا *** دين من قبلها لهم كبرياء([3])

ويقول :

يا لقومي وكل أتباع خيـر الـ *** ـخلق قومي أين التقى والإباء([4])

---

[1] من نافذة الحياة، ص ٢٤

[2] وحي العبقرية ، ص٦٥٣ ، وفيه اقتباس من قوله تعالى (يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِن تَنصُرُواْ ٱللَّهَ يَنصُرۡكُمۡ وَيُثَبِّتۡ أَقۡدَامَكُمۡ ﴿٧﴾) محمد: ٧

[3] المرجع السابق ،ص ٦٥٣

[4] المرجع السابق ، ص ٩٨

ويقول :

يا لشعب كم خط أسطر مجد *** بـدم لـم يـرقْ لذل مصونه([1])

٦- التمني :

والتمني معنى معروف يدور في الشعر وغيره ، واختصّ به الحرف الناسخ (ليت) ،"اعلـم أن الكلمة الموضوعة للتمني هي ليت وحدها "([2]) ، وليت : " حـرف تمـنّ تكـون في الممكـن والمستحيل ولا تكون في الواجب "([3]) ، وقد استعمله الخليلي مسبوقاً بحرف النداء كما فعل كثيرٌ قبلَه ، فقال:

فيا ليتها أبقت على عبد شـمسها *** وعباسها حيث الوجود مطاوع([4])

وقال :

يا ليتني طيـر بِدَوح تهامة أو يخمد الشرر الكثيُف

الـمستطيـر([5])

وقال :

يا ليتَه آمن لـما أبصر الحقّ ولـم يُصِرَّ([6])

يا ليت شوقي اغفلته يومه *** ليـرى مناه تحققت فيطيـر([1])

---

[1] وحي العبقرية ، ص ٥٧٨

[2] مفتاح العلوم ، السكاكي ،ص ٣٠٧ .

[3] الجنى الداني في حروف المعاني ،الحسن بن قاسم المرادي ، ص ٤٩١ / ٤٩٢ .

[4] من نافذة الحياة ،ص ٣٠

[5] على ركاب الجمهور، ص ٣٧

[6] المرجع السابق ، ص ٣٧

فيا ليته أرخى العنان مسامحا *** فنختار ما نختاره ونعيب([2])

وقال :

يا ليته كـتـم الغرام فلم يذع *** أسراره ليعيش في أحبابه([3])

فيا ليتني قد كنت غير مقيد *** أروح وأغدو في جمال الطبيعة([4])

ويا ليتني أصبحت والكون مصحف *** أرتل منه آية بعد آية([5])

فإذا تأملنا الأشياء التي تمنّاها الخليلي في الأبيات السابقة نجدها موافقة لما قيل في معنى التمني ، ولكن هذا المعنى واقع من الحرف (ليت) واسمه وخبره ، أي لا حاجة للنداء حتى يصل إلى معنى التمني كقوله مثلاً :

وعليها قرأت أسرار أخرى *** ليت أني حفـظـتها في الرقيـم([6])

إذن ما القيمةُ التي يضيفها النداءُ هنا؟ قد نصل إلى هذه القيمة إذا أجرينا مقارنةً بين هذا الحرف وأقرب الحروف منه من حيث المعنى ، وهو الحرف الناسخ (لعلّ) الذي يفيد الترجّي ،" ولعل وهو لتوقع مرجوّ أو مخوف ، وقد يُشَمُّ معنى التمني".([7])، ومما يلحظ عند المقارنة أن الحرف (لعلّ) لا ينادى كما ينادى (ليت)، أو لا يأتي مسبوقاً بحرف من حروف النداء ، ولم يورد النحاة ولا المعاجم شواهد على سبق (لعلّ) بحرف النداء(يا) ، في حين أوردوا ذلك في (ليت)، وهذا يدل على أن ما يمكن أن يتحقق – وهو ما يدل عليه استعمال لعلّ– لا ينادى بحرف النداء (يا) ولا بغيره ، ولما ثبت تأثر الخليلي بالقرآن الكريم كان الرجوع للقرآن الكريم مفيداً في الكشف عن حقيقة التمني هذا ، فقد جاء هذا التمني في القرآن الكريم ، فقال الله تعالى (قَالَ ٱلَّذِينَ يُرِيدُونَ

[1] وحي العبقرية ،ص ٢٩٣

[2] المرجع السابق ،ص ٣٩٧

[3] المرجع السابق ،ص ٥١٨

[4] فارس الضاد ،ص ٥٥

[5] المرجع السابق ، ص ٦٩٢

[6] فارس الضاد ، ص ١٦٨

[7] مفتاح العلوم، السكاكي ،ص ١١٠ .

ٱلْحَيَوٰةَ ٱلدُّنْيَا يَٰلَيْتَ لَنَا مِثْلَ مَآ أُوتِيَ قَٰرُونُ إِنَّهُۥ لَذُو حَظٍّ عَظِيمٍ ﴿٧٩﴾)([١]) ، وقد تكرر هذا الحرف – ليت– في القرآن الكريم (١٤) مرة ، جاء فيها كلّها مسبوقا بحرف النداء (يا) إلا في واحدة([٢])، وفيها جميعاً جاء التمني لشيء مستحيل التحقيق ، فلو أردنا وضع قاعدة بناءً على الاستعمال القرآني لهذا الحرف في هذا المعنى لقلنا : إن معنى التمني يقع بأن يأتي حرف النداء (يا) متلوّاً مباشرة بالحرف (ليت)، وهو الأكثر ، مما يدل على أن مصاحبة حرف النداء (يا) لحرف التمني (ليت) أبلغ في التعبير عن هذا التمني منه إن لم يتصاحب الحرفان، وتفسير كلمة (أبلغ) هنا هو أن التمني الحاصل باستعمال (ليت) وحده يؤدي معنى مفرداً أي تمنٍّ بلا مبالغة ، أما التمني الحاصل بسبقه بحرف النداء يا : (يا ليت) معنى مركب من التمني والمبالغة أيضاً ، فتركيبه إنما جاء لأن حرف النداء يضيف لمعنى التمني المفرد في (ليت) معنى آخر، وهو ذلك المعنى المتحصل من استعمال هذا الحرف ، " وهي لنداء البعيد مسافة أو حكما"([٣]) ، فصار التمني الذي هو في الأصل لشيء مستحيل ، صار أبعد عن تصور تحقيقه بإضافة معنى البعد الذي لأجله تستعمل (يا) النداء ، فيزداد الأمر بعداً على بعد ، وهو ما سيفضي إلى الحسرة ، فمجموع ذلك صار تمنياً لأمر مستحيل ، وحسرةً تأتي توكيداً للشعور بالألم لاستحالة تحقيق الشيء الذي يتمناه القائل.

على أن الخليلي استعمل (ليت) للتمني غير مسبوق بحرف النداء (٥) مرات فقط، فقال :

---

[١]) القصص: ٧٩

[٢]) من الآيات الكريمة التي جاء فيها هذا الحرف مسبوقاً بحرف النداء هي بالإضافة للآية المذكورة في المتن:

١- قوله تعالى :(قِيلَ ٱدْخُلِ ٱلْجَنَّةَ قَالَ يَٰلَيْتَ قَوْمِى يَعْلَمُونَ ﴿٢٦﴾)، يس : ٢٦

٢- وقوله تعالى : حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَنَا قَالَ يَٰلَيْتَ بَيْنِى وَبَيْنَكَ بُعْدَ ٱلْمَشْرِقَيْنِ فَبِئْسَ ٱلْقَرِينُ ﴿٣٨﴾ الزخرف: ٣٨

٣- وقوله تعالى: (وَلَوْ تَرَىٰٓ إِذْ وُقِفُوا۟ عَلَى ٱلنَّارِ فَقَالُوا۟ يَٰلَيْتَنَا نُرَدُّ وَلَا نُكَذِّبَ بِـَٔايَٰتِ رَبِّنَا وَنَكُونَ مِنَ ٱلْمُؤْمِنِينَ ﴿٢٧﴾) الأنعام: ٢٧ .

٤- وقوله تعالى : (يَوْمَ تُقَلَّبُ وُجُوهُهُمْ فِى ٱلنَّارِ يَقُولُونَ يَٰلَيْتَنَآ أَطَعْنَا ٱللَّهَ وَأَطَعْنَا ٱلرَّسُولَا۠ ﴿٦٦﴾) الأحزاب٦٦

أما الآية التي لم يأت فيه الحرف ليت مسبوقا بيا النداء مباشرة فهي قوله تعالى : (يَٰوَيْلَتَىٰ لَيْتَنِى لَمْ أَتَّخِذْ فُلَانًا خَلِيلًا)

[٣]) الجنى الداني، المرادي ، ص ٣٥٤

ليت من قال الهدى ثابره *** جاعلا لله حسن الخِيـــر([1])

وقال:

ليت شعري أما درى الدهر عنا *** إنــنا فيه أفرس الفرسان([2])

وقال:

فسأكفيه ما هنا دون بخس *** ليت شعري وإنــني لأمين([3])

وقال :

ليت من يعذلني يعذرني *** أكره الخصم إلى النفس السـملح([4])

وقال :

ليت من قال الهدى ثابره *** جاعلا لله حسن الخِيـــر([5])

في حين جاء به مسبوقاً بحرف النداء (يا) (٢٢) مرة، وهذا يعني أن التمني باستعمال حرف النداء أكثر ، فربما كان ذلك أدل على معنى التمني في حقيقته التي تقوم على الحسرة لما ليس فيه أمل .

- **الاستفهام :**

ويخرج الاستفهام باستعمال الأسماء والحروف إلى أغراض بلاغية متعددة عند الخليلي ، وقد برز لدى الشاعر اتجاه واضح في هذا الباب وهو اعتماده بشكل أساسي في صناعة المعاني البلاغية لإنشائه على الحرف (هل) ، فقد رُصد هذا الحرف عنده (١٦٤) مرة ، وكذلك اسم الاستفهام (أين) رصد(١٠٠) مرة،

---

[1]) بين الفقه والأدب ، ص ٢

[2]) فارس الضاد، ص ١٧٦ .

[3]) المرجع السابق ، ص ٢٤٩

[4]) الخيال الوافر، ص ٧٨

[5]) بين الفقه والأدب ، ص ٢

و(كيف) تكرر (٩٩) مرة ، وقد وردت هذه الأسماء والحروف في سياقات الاستفهام الذي يخرج إلى معانٍ بلاغية ، فيما استعمل الخليلي الأسماء والحروف الأخرى للاستفهام بشكل قليل قياساً بعدد مرات استعمال هذه التي تم ذكرها ، فقد استعمل(متى) مثلاً (٥٣) مرة جاء في (٣) منها فقط استفهامياً ، وجاء في الباقي وعددها (٥٠) شرطياً أو بمعنى (حين) ([1]) ، ويمكن حصر المعاني البلاغية التي جاء لأجلها هذا الاستفهام بأسمائه وحروفه فيما يأتي:

١- التمني :

كقوله :

أم هل لذي أرب كالشـــمس في شرف *** نيل ولـــم تـــزل الأقدار تـــثنيه([2])

والتمني واقع في قوله : هل لذي أرب نيلٌ؟

أي يتمنى نيل الأرب التي تطاول الشمس في رفعتها ، بمعنى إنها أرب بعيدة المنال جليلة ، والاستفهام الذي يأتي لمعنى بلاغي لا يحتاج إلى إجابة ، أي لا ينتظر الشاعر هنا جواباً بأن يقال له : نعم أو لا ، إذ إن مجرّد الاستفهام يفيد معنى ، فكأنه قال : أتمنى نيل هاتيك الأرب الشريفة ، فالأسلوب طلبي من حيث البنية ، لكنه يقدم معلومة للسامع ولا يطلبها منه. وقوله أيضاً :

هل لي فيك موضع أحتله *** أم موضعي بـين الرماح والظُبـى([3])

والتمني واقعٌ في قوله : هل لي موضع أحتله ، أي يتمنّى ذلك ، ومعناه : ليت لي فيك موضعاً .

---

[1]) من استعماله إياه شرطيا قوله : "والطف بعبدك في الدارين إن له *** صبراً متى تدعه الأهوال يـنهزم"، المجتليات ص ٤٩، ومن استعماله بمعنى (حين) قوله :" ثـم بايعنا أبا حفص متى *** قام لله أميـر الـمؤمنين"، ص ٢٧١ .

[2]) من نافذة الحياة ، ص ٥٠

[3]) وحي العبقرية ، ص ٢٣٦

٢- النفي:

وقد جاء الاستفهام أيضاً عند الخليلي للنفي في مواضع عدة من ذلك مثلاً :

يا عليا من دونه العلياء *** كيف ترقى رقيك الأنبياء([1])

والاستفهام قوله: كيف ترقى رقيك الأنبياء؟ ، أي لا ترقى الأنبياءُ مثل رقيّك ، وهو يخاطب النبي محمد صلى الله عليه وسلم ، و ينفي أن يصل إلى رتبته أحدٌ من الأنبياء.

ومثله قوله :

أم كيف يجرؤ خصم أن يخاصمهم([2])

ومعناه : لا يجرؤ خصمٌ أن يخاصمهم .

ومن الاستفهام الذي جاء بغرض النفي عند الخليلي قوله :

وسَل الدنيا لدى أبـــنائها *** هل سَقَتْهُم شهدَها دون صبـــر([3])

الاستفهام قوله : هل سقتهم شهدها دون صبر ؟ وهو ينفي هنا أن تسقي الدنيا أهلها الشهد دون الصبر على المكاره، ومعناه : ما سقتهم شهدها دون صبر.

ومثله قوله :

كيف يحلو اللقاء بـــين حبـــيبـــيـــ *** ـــن بلا عصمة ولا تأمين([4])

أي : لا يحلو اللقاء بين حبيبين بلا عصمة .

---

[1]) المجتليات، ص ٩٤ ، وهو تضمين من قصيدة البوصيري الهمزية التي يقول فيها : كيف ترقى رقيك الأنبياء يا سماء ما طاولتها سماء" وردت الإشارة إليها ، ص ١٥ .

[2]) المرجع السابق ، ص ١٣٠

[3]) من نافذة الحياة، ص ٦٥

[4]) وحي العبقرية ، ص ٥٦٠

٣- الإثبات :

منه قوله :   أأقفر من وادي العقيق الـمرابع *** *** فباينه الآفه والـمجامع([1])

ويلحظ هنا اتباعه للقدماء في المقدمة الطللية وحديثه عن ديار مقفرة، وحبيب ارتحل عنها ، وهو يريد أن يقول: إن الديار أقفرت بعد أن غادرها ساكنوها مثبتاً لها ذلك بالاستفهام([2]) .

٤- التعجب :

ويكون الاستفهام للتعجب ، وهو أقل في استعمال الخليلي من سابقَيه: التمني والنفي ، وقد جاء في

قوله :   سلاه كيف عضّ على اللجام *** فحلق خلف أجنحة الغرامِ ([3])

كيف عضّ على اللجام ؟ أي متعجباً من عضّ اللجام ، الذي يعني التمرد على كتمانه الهوى والغرام ، وتحليقه فيه وانسايقه خلفه .

٥- الإنكار :

وجاء الاستفهام مفيداً معنى الإنكار(الاستفهام الاستنكاري) عند الخليلي ، ومن أمثلة ذلك قوله :

كيف خنـــت الهوى وخنـــت الـمحبا *** ورضيت الخؤون يلقاك حبا([4])

وقد جاء به على لسان الملك بطل القصة الشعرية ، معاتباً نفسه على ما فعل ، منكراً عليها خيانتها للحب والحبيب .

---

[1] من نافذة الحياة ، ص ٢٩

[2] وهذا الاستفهام يسمى (تجاهل العارف) في باب المحسنات المعنوية من البلاغة، وسيأتي التمثيل عليه .

[3] وحي العبقرية ، ص ٥٥٥

[4] فارس الضاد، ص ٢٦٠ ، ومنه قوله : عجبت لأهل العلـــم كيف استهانهم *** وذللهم للدهر يخفض شأنهم

والإنكار في قوله : كيف استهانهم وذللهم ، فليس هذا هو عهده بأهل العلم بأن يخفض الدهر شأنهم ، لكنهم ما عظموه في نفوسهم لذلك هانوا وأهانوا العلم ، وراح يردد قول القاضي الجرجاني فقال :

هم ذللوه للهوى فأهانهم *** (ولو أن أهل العلـــم صانوه صانهم

ولو عظموه في النفوس لعظما)

٦- التحقير :

ومن ذلك قول الخليلي :

أين إسرائيل لولا انتسم *** إنها بسين الضنا والصغر ([1])

أي إن إسرائيل لا تساوي شيئاً لولا أنها لاقت تهاوناً من أعدائها ، فأفاد الاستفهام هنا صغر شأن إسرائيل وضآلتها.

ومن ذلك أيضاً قوله :

أين الألى عكفوا على عجل وكم *** قتلوا النبـيـين الكرام تطولا([2])

تصغيرا لهم وتحقيراً لأمرهم، ويقصد اليهود الذين وصفهم بعبادة العجل وقتلهم الأنبياء كما صرح به القرآن الكريم ، فهم متحدرون من أصل وضيع مذموم ، فكأنه قال : أفهؤلاء يصير شأنهم عظيماً ، ويردف هذا المعنى بقوله أيضاً :

أين الألى جعلوا الهدى أسطورة *** يتخبطون بها حروباً تصطلى

توكيداً على ما سبق من التحقير.

٢-الإنشاء غير الطلبي :

من الواضح لمن يقرأ دواوين الخليلي اعتماد الشاعر في هذا الباب على أسلوب الإخبار باستعمال (كم) الخبرية التي تفيد التكثير اعتماداً كبيراً ، فقد كررها الخليلي في دواوينه (٢٩٩) مرة ، منها قوله :

يعضده شعب أبـي باسل *** كم استـمات تحت لفح الهنـدي([3])

---

[1]) من نافذة الحياة ، ص٤٢

[2]) المرجع السابق، ص ٤٢ .

[3] من نافذة الحياة، ص ١٢

فمما هو واضح هنا هو قصده إلى المبالغة في الاستماتة تحت وقع السيوف ، والمبالغة في الاستماتة تعني المبالغة في الشجاعة وفي مواجهة الموت، وهذا في النهاية يفضي إلى المدح.

وقوله :

كم من يد لك في عباهل([1]) آسيا *** وشعوبها صانت عن التضليل([2])

والقصد هنا المدح بالكرم والفضل الكثير الذي أسداه جمال عبد الناصر لزعماء شعوب آسيا.

وقوله :

مؤمن القلب ولكن *** كم دم فيه أطِلا([3])

وقوله : كم رأوه ذاهلا يصغي إلى *** أنـــّة الورق ومشي الحجل([4])

وقوله :

كم دمٍ أهـــــدرت ظلـــما *** كان بالـــــــــرحمة أولى([5])

وقوله :

كم موقفٍ لله كابدتـــــــه *** مستـــسهلا ما فيه من صعب([1])

---

[1]) في لسان العرب : " (عبهل) في كتاب سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم لوائل بن حُجْر ولقومه: مِنْ مُحَمَّدٍ رسولِ الله إلى الأَقْيال العَباهِلة من أهل حَضْرَ مَوْتَ. قال أبو عبيد : العَبَاهِلة هم الذين أُقِرُّوا على مُلْكِهِم لا يُزَالون عنه، وكذلك كلُّ شيء أهْمَلْته فكان مُهْمَلاً لا يُمْنَع مما يريد ولا يُضْرَب على يديه فهو مُعَبْهَل، وقد عَبْهَلْته". مادة : عبهل

[2]) من نافذة الحياة ، ص ٣٦

[3]) المرجع السابق ، ص٧٧ ، جاء في لسان العرب في معنى أطل :" الإِطِلُ والإِطْلُ مثل إِبِل وإِبْل والأَيْطَل مُنْقَطَع الأَضلاع من الحَجَبة وقيل القُرُبُ وقيل الخاصرةُ كلها" مادة : أطل.

[4]) من نافذة الحياة، ص ٧٩

[5]) من نافذة الحياة ،ص ٧٧

وقوله :

كم قـــتيلٍ على الغرام شهيد *** وصريع على الهوى بات يصلى[2] .

ومن الإنشاء غير الطلبي الذي استعمله الخليلي المدح بنِعْمَ والذم ببِئْسَ ، لكن مدحه فاق ذمّه ، فقد رصد فعل المدح (نِعْمَ) (٣٧) مرة في مقابل (١٤) مرة للفعل (بِئْسَ) ، فمما جاء في سياق المدح قول الخليلي :

فمن ثـــم كان اليعربـــي مواصلا *** سراه إليها ، وهي نعم الـــمراضع ([3])

وقوله : شيـــمة العرب شيـــمة لا تجارى *** وإباء الـــعرباء نـــعم الإباء ([4])

وقوله : وسل الله للدعـــــــاء قبولا *** فقبول الــــــدعاء نعـــم العطاء([5])

وقوله :

لكن وقد ملكت هوازن رشدها *** جاءت محـــمد وهو نعم الـــمرجع([6])

وقوله :

واضمم إليك مكارم الأخلاق في *** ذات الـــمهيـــمن فهي نعم الـــمتجر([1])

---

[1]) وحي العبقرية ، ص ١٢٧

[2]) المرجع السابق ، ص ١٤٥

[3]) من نافذة الحياة ، ص ٣١

[4]) وحي العبقرية ، ص ١٥٦

[5]) المرجع السابق ، ص ١٦١

[6]) المرجع السابق، ص ١٧٢

وقوله :

ويستـــطيع أن يـــــكون دولة *** نـــاموسها الكتـــاب نعم المهتدى([2])

ومما جاء في سياق الذم قوله :

ورثنا اختيار الـــموت في حومة اللقا *** ولكن شتات الرأي بئس المراجع([3])

وقوله :

وبنـــــات الدنيا حوامل مكر *** تلــــد الظلـــم وهـــو بئس الوباء([4])

وقوله :

ودعته لـــما ادعته صلاحا *** وصلاح البغي بئس الداء([5])

وقوله :

حصيلة الإنسان إن خَيراً فما *** أنفعها والشرّ بئس المقتنى([6])

وقوله :

لو كل عاف أتى اعطيته لغدا *** مالي هباء فيا بئس السؤالات([7])

وقوله :

---

[1]) وحي العبقرية ، ص ١٨٥

[2]) المرجع السابق، ص ٢٣٧

[3]) من نافذة الحياة ، ص٣٢

[4]) وحي العبقرية ، ص ١٦٠

[5]) المرجع السابق، ص١٦١

[6]) المرجع السابق،ص ١٠٦

[7]) فارس الضاد، ص ٢٤٦

حتى إذا حمي الوطيس تـخاذلوا *** وتـنصلوا بئس النصيـر الخاذل([1])

وقوله :

هذا يزيدُ ما رد إلى شرّا مُقبلُ كجمل هاج به السـمرارْ

بـئس السماكلُ([2])

ومما يلحظ في استعمال الخليلي لهذين المعنيين أنه جاء بهما في آخر السياق أو خاتمة البيت الشعري ، سواءٌ كان ذلك مدحاً أو ذمّاً ، فكانت جميع عبارات المدح أو الذم هذه في خواتيم الأبيات ، فجاء هذان الأسلوبان بعد ما ثبت ما يقتضيانه من حُكْم بالمدح أو بالذم ، فإنه يمكن تقدير هذا المعنى وفهمه قبل أن تأتيّ عبارة المدح أو الذم ، فمثلاً يقول :

وبنـات الدنيا حوامـل مـكرٍ تلـد الظلـم وهـو بئس الوباء

فإن (بنات الدنيا) وهي الأيام تحمل معها المكر وتنجب الظلم والظالمين ، فلو أردنا اتخاذ موقف من هذا مدحاً أو ذمّاً فسيكون الذم هو الأقرب لوصف هذه الحال، وعكس ذلك في المدح ؛ فقوله مثلاً :

شيـمة العرب شيـمة لا تجارى وإباء العرباء([3])

فلما قال : شيمة العرب شيمة لا تجارى، فُهم من ذلك معنى المدح ، فاقتضى مدح هذه الحال ، ويلحظ من خلال تأخير عبارات المدح أو الذم أنه يأتي به لا على سبيل المدح المحض إنما يأتي كأنه حكم على مضمون السياق السابق الذي جاء مستحقاً لهذا المدح أو الذم.

– أسلوب القصر :

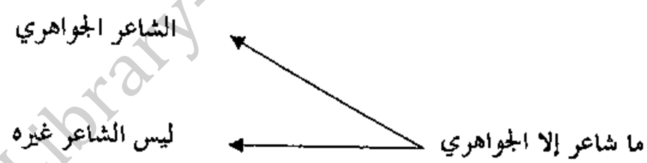
---

[1])الخيال الوافر ، ص ٨٨

[2]) على ركاب الجمهور ، ص ١٩

[3]) وحي العبقرية ، ١٥٦ .

"وحاصل معنى القصر راجع إلى تخصيص الموصوف عند السامع بوصف دون ثان"(١) ، و " القصرُ حقيقيٌ وغيرُ حقيقي ، وكلُّ واحد منهما ضربان : قصر الموصوف على الصفة وقصر الصفة على الموصوف، والمراد الصفة المعنوية لا النعت"(٢) ، والقصر باستعمال حرف الاستثناء (إلا) مسبوقاً بالنفي جاء عند الخليلي بشكلٍ ملحوظ ، وقد جاء أسلوب القصر – بهذه الطريقة – عند الخليلي (٥١٣) مرة ، مما يدل على قدرة هذا الأسلوب –من وجهة نظر الشاعر– على أداء المعاني التي يريدها ، فهو يستثمر الطاقة الأدائية في هذا الأسلوب ، فإن " أسلوب القصر احد الأركان المهمة في بنية الأسلوب الإيجازي، لأن التركيب في بنية القصر هو ناتج تركيبين :



يؤدي أسلوب القصر إلى تركيز وتثبيت الدلالة بجزئياته في ذهن المتلقي."(٣)

وهذا يعني أن أسلوب القصر يحمل المعنى ويحمل مؤكداً له في الوقت نفسه ، من هنا يمكن تعليل إدخال أسلوب القصر في بنية الأسلوب الإيجازي ، وهو يفسر أيضاً شيوع هذا الأسلوب في دواوين الخليلي ، فهو يتفق – من حيث إنه إيجاز– مع ميل الخليلي إلى تكثيف المعاني وحشده أكثر من أسلوب إنشائي في البيت الواحد من أجل تحقيق هذه البغية، وهو ما يؤديه أسلوب القصر بالفعل، فمما جاء في شعر الخليلي من هذا الأسلوب قوله :

وأداري الأسى وما هو إلا *** خلجات الفؤاد أو نبض حسِّي(٤)

فالقصر واقع في قوله : ما هو إلا خلجات الفؤاد ، وهو يتحدث عن الأسى ، فقصر الشاعر الأسى من حيث وجوده على خلجات النفس أي إنه من هذه الخلجات، وليس الأسى غير ذلك.

---

١) مفتاح العلوم ،السكاكي ، ص ٢٨٨ .

٢) الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، ، ج٣، ص٧ .

٣) عبد الجليل، عبد القادر،الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية ،دار صفاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢ ، ص ٣٣٨ .

٤) من نافذة الحياة ، ص ٢٥

والقصر على أضرب تحدث عنها السكاكي وفصّل فيها ، وخلاصة الحديث في تقسيمها على أضرب لخصها القزويني بناء على أطراف أسلوب القصر(١) ، فالأسلوب يتركب من صفة وموصوف، والتبادل يقع في قصر أحدهما على الآخر ، أي قصر الصفة على الموصوف أو قصر الموصوف على الصفة.

١ –قصر الموصوف على الصفة :

من ذلك قول الخليلي :

كرجال بدر يوم بدرهم *** ما بدر إلا الرمز للـــمثل(٢)

والقصر في قوله : ما بدر إلا الرمز للمثل، فقد قصر بدراً وهي المعركة الأولى بين المسلمين وكفار مكة ، على كونها رمزاً، والرمزية التي يقصدها الشاعر في بدر هي أنه اللقاء الأول بين الحق والباطل ، وقد أيد الله فيه الحق المتمثل بالنبي صلى الله علية وسلم وأصحابه وهم يومئذٍ قلة على قريش وأشياعها وهم كثرة.

ويقول أيضاً:

أم اشتجرت(٣) فيه الأسنة بالظبـــى *** وما شجر الخطيّ إلا تـــقاطع(٤)

وفيه قصر شجر الخطي على صفة التقاطع ، وهي الرماح المتقاطعة دلالة على الاشتباك في المعركة.

وفي هذا الضرب – قصر الموصوف على الصفة – يذهب الشاعر إلى المبالغة في إيقاع هذه الصفة على الموصوف إلى الحد الذي يجعل عنده الموصوف كأنه الصفة عينها ، والقصر مُفْهِمٌ إلغاء كل ما يمكن أن يتصف به الموصوف إلا تلك الصفة التي يقصره عليها إمعاناً في إثباتها له .

---

(١) نظر : مفتاح العلوم، ص٢٨٨ وما بعدها، وانظر الإيضاح ، ج٣ ،ص ٧ .

(٢) من نافذة الحياة ، ص ٣٥

(٣) في معنى الفعل شجر ، يقول ابن القوطية في كتاب الأفعال:" وشجر بينهم أمر شجْرا تخاصموا فيه، والرماح : اختلفت."، الأفعال، ابن القوطية،تحقيق علي فودة، مكتبة الخانجي،القاهرة،ط٣، ٢٠٠١ ، ص٢٣٨ .

(٤) من نافذة الحياة ، ص ٢٩

٢–قصر الصفة على الموصوف :

من ذلك قول الخليلي :

فما انفجر البـــركان إلا بـــمجدنا *** وسلطاننا ، والدهر للذل باخع(١)

وفيه : فما انفجر البركان إلا بمجدنا ، فجعل المجد كانفجار البركان ، وهي صفة الانبعاث الحار المفاجئ ، فقصرُ هذه الصفة على المجد جاء مؤكداً أنه جارف خطير كالنار المنبعثة من البركان التي تصهر ما تلاقي في طريقها .

وهذا يتضح أيضاً من قول الخليلي :

ما الرشد إلا غمزة من مقلة *** مات الإباء بها وحي الهون(٢)

وهو يعرض وجهة نظر المحب العاشق ، فيقصرالرشد في نظر هذا العاشق على غمزة المقلة التي يصفها أيضاً بأنها تميت الإباء وتحيي الهوان، أي رضوخ العاشق لمعشوقه وتكبده عناء المحبة وقبوله متاعب العشق ، وفي ذلك قلبٌ لمعنى الرشد، فهو يحيي الإباء ويميت الهوان ، فجعل الشاعر الرشد مقلوباً ، بل قصره على غمزة المقلة ، وقَصْرُه ذلك يؤكد معنى الهوان الذي يعانيه العاشق ، في أنه يرى الرشد في انجراره وراء معشوقته بمجرد غمزة المقلة ، وأن هذه الغمزة توقعه في منزلقات لا نهاية لها في حين أنها شيء بسيط لا يكلف المعشوقة شيءً كبيراً، ولا يخفى ما في هذا القلب لمعنى الرشد من التهكم والسخرية.

وقد راوح الخليلي في أسلوب القصر بين النفي بـــ(ما) والنفي بالاستفهام واستعمال الحرف (هل) لذلك ، فقال :

ونفجع في أعراضنا ودمائنا *** وهل نـــزوات الظلـــم إلا فجائع(٣)

---

١) من نافذة الحياة، ص ٣٢

٢) المرجع السابق ، ص ٨٤

٣) المرجع السابق، ص ٣١

والمعنى : وما نزوات الظلم إلا فجائع ، ولعل النفي باستعمال الاستفهام يحمل معنى بلاغياً إضافياً ، فإن استبدال حرف النفي بحرف الاستفهام لا بد من أن يؤثر في مضمون الجملة المنفية بالاستفهام، كأن ينضاف إلى الجملة معنى التقرير مثلاً، فمعنى (هل) بمفرده في هذا السياق مساو تماما لمعنى (ما) النافية ، ولكن المعنى الإجمالي لجملة القصر كاملة أي : هل نزوات الظلم إلا فجائع ، تفيد الاستفهام التقريري ، فالأسلوب أسلوب قصر ، لكن المعاني التي يؤديها هذا الأسلوب متراكبة ، أي تبدأ من النفي بـ(هل) ثم إلى القصر وهو حاصل مجموع (هل) و(إلا) ، وهو قصر موصوف على صفة فيتأكد به الكلام ويثبت ، ومجموع ذلك كله يفيد في النهاية تقرير المضمون، حيث يمكن إدخال مثل هذا الأسلوب في البابين معاً ، الاستفهام والقصر.

ومثل ذلك قوله :

وهل نـــزعة العباس إلا حفيظة *** طوتها على حقد هناك الأضالع(١)

- تتابع الأساليب :

وهو ملحوظٌ بكثرة عند الخليلي ، إذ نجده يحشد هذه الأساليب في البيت الواحد أو يكرر أسلوباً منها، أي منوّعًا احياناً ومكرّراً احياناً أخرى ، ويكون ذلك بالمراوحة بين أساليب الإنشاء الطلبي من جهة ، أو الإنشاء الطلبي وغير الطلبي من جهة أخرى.

١-تتابع أساليب الإنشاء الطلبي :

وهو أن يأتي في البيت الواحد أكثر من أسلوب ، فيتشكل البيت الشعري من أساليب متتالية يتبع بعضها بعضاً، من ذلك مثلاً :

وا حرّ قلباه هل لذي ظمأ *** ريّ وقد أصبحت غورا مجاريه(١)

(١) من نافذة الحياة، ص ٣٠

ونستطيع تقسيم البيت إلى ندبة([2]) – وهي في باب النداء– باستعمال وا، (وا حرّقلباه) ، وهو دال على التفجع ، يقول سيبويه : " اعلم أن المندوب مدعوّ ولكنه متفجّع عليه، فإن شئت ألحقتَ في آخر الاسم الألف، لأن الندبة كأنهم يترنمون فيها"([3]) ، ثم إتباع ذلك بالاستفهام : هل لذي ظمأ ريّ؟ ثم جملة حال : وقد أصبحت غوراً مجاريه ، والاستفهام جاء للتمني ، والندبة قبله للتفجع ، وهما متتاليان، فالشاعر يريد تكثيف المعاني وإلحاقها ببعضها ، من قبيل شحن البيت الشعري بكثير من المعاني في سبيل تعميق الأثر الذي يطمح لإحداثه في نفس المتلقي ، بمعنى إن البيت كثير المعاني قليل الألفاظ ، فقوله : واحر قلباه ، يشي بما لدى الشاعر من مشاعر التفجع والأسى ، ثم لا يصرح بالأمر الذي يتفجع لأجله بشكل إخباري مباشر ، إنما يعبر عنه بالاستفهام الذي يفيد التمني .

وربما يزيد الخليلي من استعمال هذه الأساليب متوالية ، فيزيد في الأثر الذي يتوخّى إحداثه في النفس ، يقول :

أقلبـــي هل فوق الكمال كرامة *** وهل غيـــر إخلاص السريـــرة نور([4])

فالبيت كله يتركب من أساليب طلبية متوالية ، حتى لا تكاد يفرغ القارئ من أثر أحدها حتى يبادره بالآخر مباشرة ، فيبدأ بالنداء ، ونداء القريب الذي تستعمل همزة النداء لأجله ، (أقلبي) ، ثم يتبعه بالاستفهام : هل فوق الكمال كرامة؟ ، وهو استفهام للنفي ، أي لا يوجد فوق الكمال كرامة ، ثم يعطف عليه استفهاماً آخر فيقول : وهل غيـــر إخلاص السريـــرة نور؟ ، وهو للمعنى البلاغي الأول أي النفي ، فجاء بالبيت الواحد بثلاثة أساليب متتابعة ، مرتبة على ترتيب تسلسلي ، فهو ينادي أولاً ثم يسأل ثانياً ثم يكرر السؤال ،" وهذا الحُكْمُ – أعني الاختصاص في الترتيب – يقع في الألفاظ مرتَّباً على المعاني المرتَّبة في النفس، المنتظمةِ فيها على قضيّة العقل، ولا يُتَصوَّر في الألفاظ وُجوبُ تقديم وتأخير، وتخصُّصٍ في ترتيب وتنزيل، وعلى ذلك وُضِعَت المراتبُ والمنازلُ في

---

[1]) من نافذة الحياة ، ص ٥٠

٢) يقول أبو البركات الأنباري في تعريفها : " تفجع يلحق النادب عند فقد المندوب"، أسرار العربية، تحقيق فخر صالح، قدارة، دار الجيل. بيروت، ط١ ،١٩٩٥ ،ص٢٢٠، ويضيف محقق الكتاب :" وأما اصطلاحاً: فهي نداء المتفجع عليه أو المتوجع منه ب(وا) أو (يا) ." أسرار العربية ، ص ٢٢٠ .

[3]) الكتاب ،سيبويه، ج٢، ص٢٢٠ .

[4]) وحي العبقرية ، ص ٣٠١

الجمل المركّبة"([1]) ، والناتج سيكون معاني متلاحقة مكثفة ، وفيه يتحصل للخليلي الإيجاز وهو قلة الألفاظ وكثرة المعاني .

ويقول الخليلي :

بالله أفيصل كيف ترى *** إذ هاج الشعب وسؤدده([2])

وهنا يأتي الخليلي بثلاثة أساليب أيضاً ، وقد حشدها في الشطر الأول من البيت ، أولها القسم (بالله) ، ثم النداء وهو نداء للقريب (أفيصل) ، ثم الاستفهام : كيف ترى ... ؟ ، وقد قصد الخليلي إلى إيداع البيت أكثر ما يمكن من المعاني ، في خدمة غرضه الكبير من هذا وهو تقريع المخاطب([3])، فالشاعر يحاول أن يذهب في المعنى الذي يقصده إلى أبعد مدىً له ، بتكثيفه وتعزيزه بالأساليب المتنوعة في عبارات قصيرة متوالية ، وبذلك يمكن القول إن مقاصد عدة تتحقق في ذلك ؛ الإيجاز بالتعبير عن معاني كثيرة في عبارات قليلة ، وتعميق المعنى، وتحصيله بأساليب متنوعة .

ومن ذلك أيضاً قول الخليلي :

ذكِّرِ الدهر وهل تجدي الذِّكَر *** وسل الأيام هل من مدَّكر([4])

وفي البيت أمر أو طلب بقوله : ذكِّر الدهر، ثم تلاه بالاستفهام : هل تجدي الذكر ؟ ومعناه النفي أي لا تجدي الذكر ، ثم عاد في الشطر الثاني مكرراً أسلوب الطلب موازياً لما مر في الشطر الأول بقوله : سَل الأيام ، ثم أتبعه باستفهام موازٍ لما مر في الشطر الأول أيضاً فقال : هل من مدَّكر؟ ، فصار البيت كله مركباً من أسلوبين تكرر كل منهما مرتين : طلبين واستفهامين في حال من التوازي، فيكون معنى الاستفهام الأول اليأسَ من تحقيق

---

[1]) أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، ص ٥

[2]) من نافذة الحياة ، ص ١٧

[3]) يقول بعد هذا البيت :
وأتـــاك يجر معاوله *** والجيـــش عليك مؤيده
ويصب اللعن عليك وكم *** لعن الظلام مشرده
من نافذة الحياة، ص ١٧

[4]) المرجع السابق، ص ٦٥

مضمون الطلب الذي سبقه وهو :(ذكّر) ، فليس هناك فائدة ترجى من التذكير ، وهو مع علمه بذلك إنما أراد إفادة معنى يأسه من تذكرة الدهر ، وعاد إلى تأكيد هذا المضمون بما في الشطر الثاني من طلب واستفهام ، وناسب بين الأيام والدهر ، فهما شيء واحد ، وناسب بين مذّكر والذكر ، من حيث المعنى فضلاً عن التناسب الصوتي .

ومن تكراره الأساليب قوله :

يا لقومي وكل أتـــباع خيـــر الـــ *** ـــخلق قومي أين التـــقى والإباء([1])

وفيه نداء الاستغاثة ، والاستفهام ، ومنه أيضاً :

يا للرجال أين ما خلفه ** * آباؤكم مـــن شـــرف لا يعتلى([2])

يا للرجال أين ما دونتـــم *** بصحـــف التاريخ نوراً يجتلي

يا للرجال أين ما كان لكم ** أكان مقصوراً على أمس مضى

وفيه الاستغاثة باستعمال اللام بعد (يا) حرف النداء ، ولم يقتصر الأمر على هذا ، بل أضاف إلى معنى الاستغاثة التقريعَ في لفظة (الرجال) ، حيث يُستَصْرخ الرجالُ ليكونوا هم المغيث وهم المرتجى للأمر الجليل ، فكيف بهم الآن وهم محتاجون لمن يغيثم ، وصوّرهم الشاعر في موقف الضعف وصار الرجال – بما في الكلمة من معنى الإباء والقوة– في حاجة إلى مَن يغيثهم ، ثم أضاف إلى هذا الحسرةَ بالاستفهامات التي تبعت الاستغاثة ، وهي تفضي إلى إيقاع الألم في نفوس هؤلاء الرجال ، فراح يذكرهم بماضي أجدادهم المجيد المملوء شرفاً وعزة ، فيخاطبهم بقوله :

أين ما خلفه آباؤكم من شرف ؟

---

[1]) من نافذة الحياة، ص ٩٨

[2]) وحي العبقرية ، ص ٢٣٤

أين ما دونتسم بصحف التاريخ ؟

أين ما كان لكم ؟

أكان مقصوراً على أمس مضى؟

وهو بذلك يستغيثُ ويقرّع ويتحسّر ، في جمل متوالية وبعبارات قصيرة ذات مدلول مؤلم جاءت كلها في سبيل إيقاظ الهمم الغافلة ، وتقريع المتقاعسين ، وحفز العزائم للقاء العدو ورفض الواقع المفروض الذي استكانت له أنفسهم وما عادت تراه بلاءً عظيما.

ومنه أيضاً قوله :

يا ترى هل لنا إليها سبـــيل *** بعدما دكدكت فلا علياء([1])

وقد جاء بالنداء (يا ترى) ، وهو نداء يشي بأن المنادي تائه ، فقوله : يا ترى ، يفيد أنه لا يعلم مَن ينادي ، ثم يتبع ذلك بالاستفهام الذي يفيد التمني بوجود سبيل للخروج مما وقعت فيه الأمة من المهانة، فهو يصور نفسه بالتائه الباحث عن مخرج ، كمن وقع في حَبالة مُتخبّطاً.

وهكذا نجد الخليلي في هذه الأبيات وأمثالها يحمل همّاً كبيراً ، همَّ الأمة التي ظهر في شعره شغلاً شاغلاً له ، وألماً يعتصر قلبه ووجدانه ،وسجلت قصائد الخليلي حرصه على عزة الأمة وإباء الذل الذي سقطت فيه نتيجةً للظروف التي فُرضت عليها وما استطاعت تخطيها ، فازدحمت هذه المشاعر في نفسه ، وحركت مشاعره في كل اتجاه ، فراح يتمنى ويمجّد العظماء ويحقّر الأعداء ومَن سلك مسالكهم ، ويستنهض الرجال مذكّراً بالماضي المجيد داعياً إلى إحيائه .

---

[1]) وحي العبقرية ، ص ١٩٥

٢- تتابع أساليب الإنشاء غير الطلبي :

ويظهر تتابع هذه الأساليب في قوله :

هو الحب كم شاكٍ لديه وشاكر *** وما العدل إلا ما يعيد وما يُبدي(١)

وفيه (كم) الخبرية ([2]) : كم شاكٍ لديه وشاكر ، ثم إتباعه بالقصر : وما العدل إلا ما يعيد وما يُبدي، إذ تبدو المعاني التي يفيدها الإنشاء غير الطلبي هنا في انسجام تام مع مضمون الجملة الخبرية في قوله : هو الحب، وهو معنى عام، ثم يخصص هذا المعنى في لازم من لوازم الحب وهو كثرة الشكوى المفهومة من (كم شاك) ، وكثرة السعادة المفهومة من عطفه (شاكر) على (شاكٍ) المسبوق بـ(كم) الخبرية ، ثم يأتي أسلوب القصر ليؤكد أن العدالة هي قبول ما يقتضي الشكوى وتحمل إعباء الحب، فهو عدلٌ صرف بل هو كلُّ العدل، كما يُفهم من قصره : وما العدل إلا ما يعيد وما يبدي.

وقوله:

أحبّة قلبـــي إن تكن بـــيننا النوى *** فما هي إلا لذة الوصل من بعد(٣)

وفيه أسلوب الشرط : إن تكن بـــيننا النوى ،أي إن وقع الهجر بيننا، ثم القصر بقوله : فما هي إلا لذة الوصل من بعد، تأكيداً لما صرح به في أول البيت من خلال النداء (أحبّة قلبي) ، فمع البعد المحتمل وقوعه فلن يزال قلبي محباً ، وما البعد إلا لذة ستقع بعد أن ينقضي ويحل الوصل في محله ، أي هي نظرة متفائلة للنوي ، إذ يرى فيه الشاعر لذة ستتحقق له فيما بعد.

[1]) من نافذة الحياة ، ص ٦٣

[2]) وهي تفيد معنى التكثير كما ذهب ابن فارس في الصاحبي،انظر: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العربية، تحقيق مصطفى الشويمي، بيروت، مؤسسة بدران للطباعة والنشر، ١٩٦٤، ص ١٥٨ .

[3]) من نافذة الحياة ، ص ٦٢

٣-تتابع أساليب الإنشاء الطلبي وغير الطلبي :

من ذلك قوله : يا لأوروبا كم رصدت الهدى *** فينا وكم أمعنت في ختله(١)

وفيه يذهب الخليلي إلى استعمال الإنشاء الطلبي بالنداء : يا لأوروبا، ثم يتبعه مباشرة بـ(كم) الخبرية : كم رصدت الهدى فينا ، وهو غير طلبي ، في صدر البيت ، ثم يعود في عجز البيت ليكرر كم الخبرية بقوله : كم أمعنت في ختله ، مستعملا كم الخبرية لإفادة التكثير. وعليه فإن البيت الشعري يتكون من ثلاثة قوالب إنشائية كلها تقع لأغراض بلاغية، وهو يؤدي إلى معانٍ مكثّفة.

أنشاء طلبي (نداء) + إنشاء غير طلبي (كم) + أنشاء غير طلبي (كم).

وهذا يعني نداءً مرةً ، ثم إخباراً بالكثرة مرتين ، مما يشي بأن الشاعر هنا مهتم بمضمون جُمل كم الخبرية ، ولا عجب في ذلك لأن مضمون هاتين الجملتين يتعلق بالضمير (نا) ، وهو يعود على الأمة العربية الإسلامية التي يتكلم باسمها ، وقد ينعكس الأمر فيكون المكرر هو النداء ، كقوله :

كم لي أناديك في سري وفي علني *** يا صفوة الله يا ركني ومعتصَمي(٢)

إنشاء غير طلبي(كم) + أنشاء طلبي (نداء) + أنشاء طلبي(نداء)

وفيه استعمال كم الخبرية: كم لي أناديك في سري وفي علني ، وهذا الأسلوب هو الشطر الأول من البيت ، ثم يتبعه بنداء فيقول : يا صفوة الله، ثم يتبعه بنداء آخر فيقول: يا ركني ومعتصَمي ، وفي البيت إخبار بالكثرة بـ(كم) الخبرية مرة واحدة ، وتكرار للنداء ، وهو يعني أن الشاعر يوجه اهتمامه إلى المنادى أكثر مما يوجهه إلى مضمون جملة (كم) ، والسبب هو أن الشاعر يمدح النبي صلى الله عليه وسلم ، والنبي- صلى الله عليه وسلم- الكلمة المفتاحية لهذه القصيدة ، لذلك كان توجيه الأساليب منصبّاً على موضوعها وبؤرتها .

---

(١) من نافذة الحياة ، ص ٤٠

(٢) وحي العبقرية ، ص ١٧٦

ثانياً : علم البيان :

١- التشبيه[١]:

هو إبداع ناشئ عن ربط المدركات – وهي أركان التشبيه– بعلاقات تدل على عمق الخبرة بها[٢]، لينتج عن هذه العلاقة صورة تشبيهية تتجلى فيها ماهيات الأشياء على نحوٍ أراده الشاعر ، ويأتي أيضاً لغرض تجميلي إيضاحي لما يمكن أن يكون غامضاً ، إذ إن " الأصل في حسن التشبيه أن يمثل الغائب الذي لا يُعتاد بالظاهر المعتاد، وهذا يؤدي إلى إيضاح المعنى وبيان المراد"[٣].

والتشبيه هو احد العناصر البيانية التي أكثر منها الخليلي في نصوصه بشكل ملحوظ ، وإن أول ما يمكن أن يسجل هنا في أسلوب الخليلي في باب التشبيه هو اعتماده بشكل أساسي على استعمال أدوات التشبيه (حروف أو أسماء) ، أي إن التشبيه الذي لا يعتمد على حرف تشبيه أو اسم – مما يسمى تشبيها بليغا أو ضمنيا– قليل قياساً بذلك الذي يستعمل فيه الأدوات[٤] ، وهو يعتمد على أداتين من أدوات التشبيه بحيث ملكتا عليه النسبة الكبرى من تشبيهاته، وهما : الكاف في الدرجة الأولى [٥] ، مفرداً أو متصلا بالحرف (ما)، أي (كما) ، وقد كرره الخليلي (١٣٥٠) مرّة ، و الحرف (كأنّ) في الدرجة الثانية ، وقد كرره الخليلي (١٠٣١) مرّة ، متصلا بالضمائر نحو (كأنه) ، (كأنني) ، (كأنها) ،(كأننا)، أو متصلاً بالحرف (ما) أي (كأنما) ، وغير متصل ، (كأن) ، واستعمل الخليلي أيضاً كلمة (مثل) للتشبيه ، وجاء بها (١٩٣) مرّة

---

[١]) قال السكاكي :" لا يخفى عليك أن التشبيه مستدعٍ طرفين مشبّهاً ومشبّهاً به واشتراكاً بينهما من وجه ، وافتراقاً من آخر مثل أن يشتركا في الحقيقة ويختلفا في الصفة ". مفتاح العلوم ، ص ٣٣٢ . ويقول أحمد مطلوب :" التشبيه من أدق صور البيان ووسائل الخيال وأقربها إلى الفهم والأذهان ، اعتبره بعضهم من الفنون التي تمثل المراحل الأولى من التصوير الأدبي والربط بين الأشياء لتقريبها وتوضيحها أو إضفاء مسحة من الجمال." أحمد مطلوب، فنون بلاغية ، دار البحوث العلمية ، ط١ ، ١٩٧٥ ، ص ٢٧ .

[٢]) انظر: أحمد عزت راجح، الأسلوبية، الاعتماد ، القاهرة، ١٩٥٤ ، ص ٧٢ .

[٣]) بدوي طبانة، علم البيان، دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١ ، ص ١٠٣ .

[٤]) من ذلك مثلا قوله : النقع رعد والدخان سحابة *** والنار برق والرصاص الوابل

وفيه : النقع مشبه ، والرعد مشبه به ، والدخان مشبه ، وسحابة مشبه به ، والنار مشبه والبرق مشبه به، والرصاص مشبه ، والوابل مشبه به ، أي الرصاص هو الوابل، أو الرصاص وابل.

[٥]) وفيه كلام حوله كونه اسما أو حرفا، فإنه يقع حرفا ويقع اسما ، ولذلك أحوال وتفصيلات أوردها النحاة واختلفوا فيها ، انظر : الجنى الداني ، المرادي ،ص ٧٨-٩٠ .

وقلّت عنده الألفاظ الأخرى التي تستعمل للتشبيه نحو : يشبه، أو شبه ، أو يماثل أو يضارع أو تحسب أو تخال وغيرها من الأفعال([1]) .

☒ أنواع التشبيه:

أما أنواع التشبيه في شعر الخليلي من حيث المشبه والمشبه به فإنه يمكننا الحديث عن نوعين غالبين في شعره ، وهما :

١ –التشبيه المفرد :

وهذا التشبيه يكشف عن أبعاد واضحة في شخصية الشاعر ، ويمكن من خلاله ربط النص الذي يقع فيه هذا التشبيه بثقافة الشاعر وميوله الأدبية ، إذ يلمس في هذا السياق نزوع الخليلي إلى الاتجاه القديم في الشعر ، وهذا يظهر من خلال العلاقة بين طرفي التشبيه ومادة المشبه به في حدّ ذاتها ، ويمكن تلخيص ذلك على النحو الآتي :

١ – مظاهر الحياة القديمة :

يبدو تأثر الخليلي بالشعر القديم من خلال كون أحد طرفي التشبيه أو كليهما لازماً من لوازم الحياة القديمة ، وهو الذي كتب في مظاهر الحياة الجديدة كالصاروخ مثلاً ، ووصف الطائرات والزوارق الحربية ، إلا أنه في تشبيهاته بدا كأنه شاعر قديم يعاصر المتنبي ويعيش عصره حيث يقول:

وكأن العزم فيها صارم *** وكأن الحزم فيها علـــم([2])

---

[1]) من ذلك قول الخليلي : تحسب الرعد صوته وتخال الـــ *** ـــقطر سيل النجيع فوق العفاء. بين الفقه والأدب ، ص ٢٣٠ .

[2]) من نافذة الحياة ، ص٤٦

فقد شبه العزم بالسيف (الصارم)، من جهة الحدّة والقطع ، وشبه الحزم بالجبل لرسوخه ، وهو يتحدث عن ساحة المعركة التي انتصر فيها العرب على اليهود في حرب رمضان، إذ يحيل إلى ساحة المعركة بالضمير (ها) في (فيها).

ويقول :

والرمح كالأفعى وليس له *** ســمّ سوى ما كان بالنصل([1])

وهذا البيت من قصيدة بعنوان "لسان فلسطين" ، وفيه يشبه الرمح بالأفعى ، من حيث فتكه وشكله ، والرمح سلاح قديم لم يعد مستخدماً في الحرب هذه الأيام كما هو معلوم ، فلما كان له من الذكر ما كان في الشعر القديم نقله الخليلي إلى شعره في هذا العصر حاملاً معه صورته الإيجابية التي رسمها له الشعراء قديماً لما كان الرمح سلاحاً فتاكاً في أيدي المحاربين.

ويقول :

وتراه يفوّق نظرته *** شزراً كالسهم يسدده([2])

والحديث في البيت عن المستبد الدخيل الذي يحكم بلاد العرب وينظر إليهم نظرة المحتقر فإنهم في نظره لا يستحقون الحياة ، فجعل الخليلي وقع هذه النظرة في نفوس المظلومين كوقع السهم في إحداثه ألماً في الجسد الذي يقع فيه، فراح الشاعر يختار السهم لهذا التشبيه .

ويقول أيضاً :

دق كالنبع ورقت حاله *** وصفت فهي كصمصام عمر([3])

---

[1]) من نافذة الحياة ، ص ٣٤ .

[2]) المرجع السابق ، ص ١٦

[3]) المرجع السابق، ص ٦٦

والشاعر يتحدث عن (الحبيب المتقلب) ، فشبه رقّة حال هذا الحبيب وصفاءها بـ(الصمصام)، وهو السيف ، ونسبه إلى عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وفي نسبة الصمصام إلى عمر إسقاط للحزم المعروف به الخليفة الراشد عمر بن الخطاب على السيف ، فالسيف رقيق ونقي في مادته ، وحازم قاطع كعمر في فعله ، فإن كان حامل السيف حازماً صارماً فالسيفُ في يده أكثر حزماً وصرامة منه في يد غيره.

وإن كان يُراد من التشبيه تقريب المشبه وحاله من المتلقي ، فإن المتلقي لا يعرف صمصام عمر ولا رآه فلا خبرة له به ، وعلى ذلك لا يعد هذا التشبيه من قبيل تقريب الحال بوصفه وتشبيهه بمشبه به مألوف عند المتلقي ، إنما صدر هذا التشبيه عن مكنون في شخص الشاعر و ثقافته ليكشف عن مدى تغلغل الحياة القديمة بما فيها من بعد تاريخي وقِيَمي في نفسه حبّاً منه لتلك الحياة وتمسكاً بها .

ومن ذلك أيضاً قوله :

وامدد إليه يا قوي بقوة *** غلباء، كالصمصام حال مضائه

ويشبه القوة أيضاً بالسيف (الصمصام) ، وهو ما شبه به حال الحبيب المتقلب فيما مرّ .

ويقول أيضاً :

وكأن البـــيض فيها غرر *** وكأن النقع فيها دهم([1])

ويشبه هنا السيوف بالغرر في الظهور واللمعان ، وكذلك يشبه النقع وهو غبار المعركة التي كانت تدور قديماً في مكان محدد محصور تثير في ساحتها أرجلُ الخيول والمقاتلين غبار الأرض ، شبه ذلك بالليل المظلم.

ويقول أيضاً :

جزائر النجدة هذي العلى *** جاءتك كالأشقر في شِكله([2])

[1]) من نافذة الحياة ، ص ٤٦

[2]) المرجع السابق، ص ٣٩

ويشبه هنا المعالي التي حازتها الجزائر منقادة كأنها فرس تجرّ خطامها .

ويقول أيضاً :

ولا يبـــيت من الأعباء لو ثــقلت *** كالعَيــر ينحط في أثــقاله ذللا([1])

والمشبه به هنا العير، وهو مثال تحمل الأثقال: كالعَيــر ينحط في أثــقاله ذللا

ويقول أيضاً :

يــرزح الشعب ذليلا تحته *** وهو كالذئب بسرح الغافلين([2])

ويشبه المستعمر بالذئب في خداعه : وهو كالذئب بسرح الغافلين.

فهذه الألفاظ تضع قارئ الخليلي في جو من الحياة القديمة ، إذ إن أدوات الشاعر (معجم الشاعر) لم تختلف عن أدوات الشاعر القديم فالخيل والليل والسيف والقرطاس والإبل والرمح والدرع كلها أدوات استعملها الإنسان في تلك الحقبة الزمنية ، وذكرها شعراء زمانها بما ذكروها لكنها لم تمت في شعرالخليلي ، وراح الخليلي يستعملها في تشبيهاته مشبهةً مرةً ومشبّهاً بها مرة أخرى ، وكأنها ما زالت تملك على الناس زمانهم .

٢- مظاهر الطبيعة :

تحفل تشبيهات الخليلي بمظاهر الطبيعة ، وهي تلك المظاهر التي وجدت بوجود الطبيعة كالسيل والمطر والجبال والأودية والشمس والقمر والنجوم وغيرها ، فحاكاها الشاعر القديم والحديث ، والخليلي يستمد هذه المظاهر الطبيعية من التراث الشعري القديم الذي يميل إليه بطبعه، ثم من وجود هذه المظاهر الطبيعية في الواقع المحسوس، وتقع الشمس والقمر في المرتبة الأولى عند الخليلي :

---

[1]) وحي العبقرية ، ص ١٩٠

[2]) المرجع السابق ، ص ٢٦٥

أ- الشمس :

يضع الشاعر الشمس دائماً في جهة المشبه به ، ويأخذ من الشمس علوها دلالةً على الشرف والرفعة ، أو سطوعها دلالة على الوضوح والظهور، أو الجمال والوضاءة ، وأياً كان غرضه ذلك ، فإننا نجد الشمس في شعرالخليلي (٢٧٣) مرة .

أم هل لذي أرب كالشـــمس في شرف *** نيل ولـــم تـــزل الأقدار تـــثنيه([1])

ففي هذا البيت نجد وجه الشبه هو الشرف والرفعة لأربه التي لا يرضى أن تكون ساذجة.

ويقول أيضاً :

وحياء منه منه الهدى يستـــضيء *** ومحياً كالشـــمس منك مضيء([2])

ووجه الشبه هنا الوضاءة والجمال.

ب-القمر، البدر:

تكرر عند الخليلي (٤١) مرة ، وهو دائما في موقع المشبه به ، باستعمال لفظ (القمر) (٣) مرات فقط ، والباقية استعمل فيها لفظ (البدر).

يقول الخليلي :

لكن عليك بعلـــم تستفيد به *** دنيا وأخرى تكن في الناس كالقمر([3])

والمشبه هو المخاطب (أنت) ، ووجه الشبه الإنارة في الليل ،ويقصد : إن تعلمتَ علماً نافعاً تكن كالقمر المضيء ليلاً.

---

[1]) من نافذة الحياة ، ص ٥٠

[2]) المجتليات ، ص ٩٦

[3]) بين الفقه والأدب ، ص ١٢٤

ويقول أيضاً :

ومن هو العزة البـيضاء كالقمر(1)

ويقول :

لــم أنسه إذ جاء في أترابه *** كالبدر أو بدر التـمام وصيفه(2)

ووجه الشبه فيه الوضاءة والحسن مع ما يحيط به من ظلام.

ومنه أيضاً :

سيداً كالبدر في معوَلة *** دارة الـملك وعرش الـمالكين(3)

وهو يمدح الجلندا (4)، فشبهه بالبدر.

وهناك مظاهر طبيعية أخرى تكثر في شعر الخليلي وهي منتشرة في دواوينه بحيث لا يمكن حصرها ضمن نمط واحد إلا أنها تنتظم فيما يسمى المظاهر الطبيعية ، منها الرعد مثلاً في قوله :

لا يـرهب الخِصمَّ في العدو ولا *** يخاف منه طيشه كالرعد(5)

- و(البرق) كذلك في قوله :

ويـراعٌ يخط بالدم سطراً *** فوق طَرْفٍ كالبـرق أو فوق طرس(6)

---

1) المجتليات ، ص ١٢٦ .

2) من نافذة الحياة ، ص ٧١

3) وحي العبقرية ، ص ٢٤٨

4) هو الجلندا بن مسعود بن جيفر من أبناء الجلندا بن الـمستكبر الـمعولي الأزدي الذي تولى الإمامة بالبـيعة الصحيحة في عام ١٣١ هـ ، فحكم وعدل ، وكانت إمامته سنتين وشهراً. وحي العبقرية ،ص٢٤٨

5) فارس الضاد ، ص٣٣٠

6) من نافذة الحياة، ص ٢٦

- (الحرّ) و (القرّ) في قوله :

فهما من هناك كالحر والقـ *** ـر لهذا دفع لذا واجتراء([1])

وفي هذا البعد يظهر انسجام الشاعر مع عنصرين من عناصر تشكيل المَلَكة الشعرية ([2])، وهما الطبيعة أو البيئة المحيطة ثم الثقافة التي تمثلت عنده في التراث الأدبي العربي .

٢-التشبيه التمثيلي :

لاقى التشبيه التمثيلي على وجه الخصوص عنايةً فائقةً من الشاعر ، وهذه العناية نلمسها في الجانب الإحصائي أولاً بحيث كثر هذا التشبيه في دواوينه ، وتظهر عنايته أيضاً في تشكيل الصورة التشبيهية ، هذه الصورة التي تنطق عن ثقافة متأثرة بعناصر حسية شكلتها البيئة العُمانية الطبيعية من جبال وأودية وقفار ، ثم المخزون الثقافي اللغوي الديني التراثي العميق الذي أورثته إياه التربية الأسرية والمجتمع المحافظ المتمسك بالقيم والتقاليد ، ثم الميل المتأصل في نفس الشاعر إلى محاكاة الأنماط الشعرية القديمة ، فهذه عناصر نجدها تشكل معيناً يمد الشاعر بأدوات الصورة التي يتألف منها المشبه به في الدرجة الأولى ، ومثال هذه الصور ما يأتي :

يقول الخليلي في قصيدة بعنوان (وادي الخيال) :

خليلي ما بال الدجى غير وسنان *** يقلب طرف الوهم في وجه نعسان([3])

يراقـــب معنى لا تكاد تخـــاله * ** ولو ضـــوعفت أبصارها عين يقظان

بكلـــتا يديه رمية لو رمى بها *** لخر عـــــلى أذقانه عرش كيوان

كأن عزيـــف الجن بـــين جباله *** غوارب لج هــــاجه ريح طوفان

---

[1]) وحي العبقرية ، ص ١٩٧

[2]) في مفهوم الشعرية انظر : صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ،عالم المعرفة ، آب أغسطس، ١٩٩٢ ، ص ٥٣ وما بعدها.

[3]) وحي العبقرية ،ص ٢٢١

يتحدث واصفا وادي الخيال المقفر ،الذي لا تسكنه إلا الجن ، وهي تردد عزيفها في جنباته دلالة على أنه خاوٍ إلا من أصواتها المرعبة ، فهي تملك هذا الوادي و تجول فيه ، فالمشبه أصوات الجن (عزيف الجن) مترددة بين الجبال المحيطة بالوادي ، والمشبه به صورة في مقابل تلك الصورة وهي أمواج بحر متلاطم ، فلما أراد الشاعر أن يصور تردد أصوات الجنّ في هذا الوادي نقل القارئ أو المتلقي إلى البحر، والأمواج العاتية الجارفة ، ووجه الشبه بين الوادي والبحر آتٍ من الأهوال التي ينطوي عليها الاثنان، والخوف الذي يشعر بها الإنسان في لجّة البحر كذلك إذا دخل هذا الوادي ، يضاف إلى هذا أن المحرك للأمواج العاتية في صورة البحرالمتلاطم هي رياح الطوفان ، والطوفان يرتبط في قصة نوح عليه السلام بالهلاك والموت ، بمعنى إن الشاعر جسد معنى الخوف الذي ينتاب مَن يدخل هذا الوادي بصورة البحر المتلاطم، ثم برياح الطوفان التي ساقت الهلاك والموت للأرض التي حدث فيها، فنجد أن الصورة تتشكل في أحد عناصرها من البحر، وتنبع أيضاً من تراث ديني ، وهي صورة مركبة من عنصر طبيعي (البحر) الذي يعني هنا الخوف من الموت ، ومن عنصر تراثي ديني وهو الطوفان.

وتلعب الكلمة دوراً مهماً في إكمال لوازم الصورة التي يرسمها الشاعر، فالبحر واللجة اسمان لمسمىً واحد ، لكن (البحر) في التراث الشعري وفي جانب التشبيه على وجه الخصوص ارتبط بمعنى الكرم والعطاء ، أما وصف البحر باللجة أو اللجي فقد ارتبط بالبحر من حيث أنه عنصر مخيف من عناصر الطبيعة ([1]) ، فإذا أردنا تحليل الصورة إلى عناصرها فستكون كالآتي :

المشبه	المشبه به

وادي .... بحر

عزيف الجن ....أمواج

عزيف الجن + واد = الوحشة والخوف

---

[1] وقد جاء في القرآن الكريم لهذا المعنى قوله تعالى : " أَوْ كَظُلُمَٰتٍ فِي بَحْرٍ لُّجِّيٍّ يَغْشَىٰهُ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِۦ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِۦ سَحَابٌ ۚ ظُلُمَٰتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ إِذَآ أَخْرَجَ يَدَهُۥ لَمْ يَكَدْ يَرَىٰهَا ۗ وَمَن لَّمْ يَجْعَلِ ٱللَّهُ لَهُۥ نُورًا فَمَا لَهُۥ مِن نُّورٍ ﴿٤٠﴾"، النور : ٤٠

بحر متلاطم + طوفان = الخوف والموت

عزيف الجن + وادي ←———— بحر متلاطم + طوفان

الوحشة والخوف ←———— الخوف والموت

ويستطرد الخليلي في وصف هذا الوادي، وبالصور التي استوحاها مما استوحى به الصورة السابقة نفسها ، فيقول:

كأن لياليه إذا ما تنفست *** ثغور السعالى كشرتها لإنسان([1])

فإذا كان الليل حِملاً ثقيلاً وهمّاً يتمنى الإنسان زواله بمقدم الصباح ، فإن ليالي هذا الوادي إذا انجلت تتكشف عن أسنان الغول التي تكشّر عن أنيابها لافتراس إنسان، والصورة هنا تتشكل من السعلاة وهي الغول ، المعروفة في التراث كرمز للخوف والموت ، وهي لا تميز إنساناً عن آخر ، ويلحظ في جانب المشبه (لياليه إذا تنفست) وصفه الليالي بالتنفس من قبيل التأثر بالقرآن الكريم في قوله تعالى :وَٱلصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ ﴿١٨﴾ ([2])، إذ جاء التنفس للصبح دلالة على زوال الليل ، لكن الخليلي جعل الدلالة على انقضاء الليل تنفس الليل نفسه ، وفي جانب المشبه به أفاد تنكير كلمة (إنسان) عموم جنس الإنسان إيغالاً في وحشية هذا الوادي الذي لا يفرق بين إنسان وآخر.

ويقول في تشبيه آخر :

كنتُ كالمشبَع الذي صام ترويـ *** ـضا فنادى الإفطار قبل المغيب([3])

أحرقته الرمضا وألهبـه الـ *** ـحرّ سـموما والسماء غيـر قريب

فانثنى يحسب الـــثواني فينسى *** يا لَطولِ الدنيا على الـمصلوب

---

[1]) وحي العبقرية ، ص ٢١٢ .

[2]) التكوير : ١٨

[3]) من نافذة الحياة ، ص ٥٦

وهو يشبه حاله هنا بمن صام ترويضاً لنفسه على تحمل عناء الصيام، لكنه لم يقدر فأفطر ولم يدرك المغرب ، أي أنه لم يتم صيامه وقد وصف نفسه بالمشبع ، وهو وصفٌ يتفق مع جو القصيدة العام ، إذ يلحظ في هذا السياق أن الشاعر يصف في (همسات الوداع) حالاً مترفة، تفيض فيها النعمة ، وهو يرفل فيها ، ويمكن أن نلمس هذا من ألفاظ الأبيات السابقة على هذا البيت إذ يقول :

وحبـــيب كأنه نضرة النعـــ *** ـــماء في نفحة النسيــم الرطيب(١)

عشت عمري بقربه أجتلي النعـــ *** ـــمة والعيش في الرداء القشيب

وتـــمليه جـــــــلالا وحســــنى *** وجمـــالا ونفحة من طيب

وتـــمتـــعت بالحياة به خضـــ *** ــراء أحلى مـــــن رقة الأسلوب

ولـــمست النعيـــم بـــرداً لديه *** بــــــــين أزرار أنسه والجيوب

غاب عني حينا فلـــم يحل عيشي *** ما أمر الدنيا بـــغيـــر حبـــيب

وحالُه حالُ المترف فهو (يجتلي النعمة)، و(العيش في الرداء القشيب) ، و(تمليه نفحة من طيب) ، و(الحياة خضراء) ، كل ذلك يدل على عيشة هانئة مترفة مع الحبيب، إلى أن حُمَّ الوداع، فصار العيش مرّاً، وانقلبت الحال، فأحرقته الرمضاء ، وألهبه الحرّ، والماءُ غير قريب ، فراح يشبه نفسه (بالمشبع) ، فجاء متفقاً مع الجو الذي يوحي بوجود النعمة ، ثم أخذ يتحدث عن صيام وإفطار ، وهو وصفٌ مستوحى من العبادة المعروفة في شهر رمضان ، واحترز الشاعر أن يسيء في وصف العبادة فإن المشبع الذي يصفه قد أفطر ولم يتم صيامه ، والسبب في ذلك أن صيامه لم يكن فرضاً، إنما كان "ترويضا"، بمعنى أنه لا يتحدث عن صيام في شهر رمضان ، الذي يعدُّ الإفطارُ فيه ذنباً ، من هنا يمكن أن نقول إن الخليلي جاء بهذه الصورة من وحي مخزونه الديني وثقافته

---

(١) من نافذة الحياة ، ص ٥٨ .

التي تملي عليه مثل هذه الصور، وهو هنا يتحدث عن موقف حبيب يشكو وداع حبيبه وذلك بتصوير حالين : حال اللقاء الذي يعني النعمة والسعادة، ثم الحال المناقضة التي تحولت فيها النعمة إلى مرار وعناء .

ويقول الخليلي أيضاً :

كأن الثريا وهي تسبح في الفضا *** نجائب نـُور في السراب تـمور(١)

يشبه الشاعر الثريا في الفضاء بحزم جميلة من الضياء ، لكن هذه الحزم الجميلة وهميّة، فهي تضطرب وتتحرك في سراب، والسراب رمز الوهم ، وهو لازم من لوازم البيئة الصحراوية ، والصحراءُ ليست ببعيدة عن عمان البلد الذي يقع في منطقة اجتمعت فيها متناقضات الطبيعة : الجبال والخضرة من جانب والصحراء القاحلة من جانب آخر، وتمثل الكلمتان (السراب) و(تمور) ثقافة الخليلي التي يصدر عنها في شعره بجميع مستوياته خير تمثيل ، فإن هاتين الكلمتين تمثلان حلقة تربط الجوانب الثقافية لديه ببعضها ، فكلمة السراب لازم من لوازم البيئة التي يعرفها الخليلي حقّ معرفة ، وهي في الوقت نفسه أثرٌ من آثار الجانب الديني المتمثل بالاقتباس من القرآن الكريم ، والاقتباس هنا يمكن أن يكون للصورة التشبيهية ، وليس نقلاً حرفياً للمفردات أو تضميناً لها .

فاللفظ فيه بعدان : بعدٌ بيئي طبيعي ، وبعدٌ ديني ، كذلك الصورة المتشكلة في حالتها النهائية في جانب المشبه به لها هذان البعدان :

) وحي العبقرية ، ص ٣٠٠

مكون ثقافي ديني: (وَٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَعۡمَٰلُهُمۡ كَسَرَابِۭ بِقِيعَةٖ يَحۡسَبُهُ ٱلظَّمۡـَٔانُ مَآءً)[1]

السراب ← صورة تشبيهية

مكون بيئي طبيعي حسّي : السراب موجود في الطبيعة الصحراوية ، مشاهد ومعروف.

وكذلك يمكن تمثيل علاقة (تمُور) بهذين البعدين تماماً:

مكون ثقافي ديني:((يَوۡمَ تَمُورُ ٱلسَّمَآءُ مَوۡرٗا ﴿٩﴾))[2]

تمور ← صورة تشبيهية

مكون بيئي طبيعي حسّي : (مور) "وقيل التراب تُثيرُه الريحُ وقد مارَ مَوْراً وأمارَتْه الريحُ وريحٌ موّارة وأرياحٌ مُورٌ"(٣)

ويجمعه هذه الأجزاء إلى بعضها تتشكل الصورة حاملة في ثناياها البعدين : البيئي والديني معاً في تفاعل وانسجام بين عناصرهما ، ليخرج في النهاية بهذا التشبيه ، فلا غرابة إذاً أن يشكل الشاعر صوره بهذه الألوان التي تبدو فيها الطبيعة الصحراوية تارة والجبلية الخضراء تارة أخرى في تفاعل مع المؤثر الديني التراثي .

ويأتي الشاعر بصور تملؤها ألوان الطبيعة الخَضِرة ، ويُكثِرُ منها حتى لَيحسبه القارئ أنه قضى حياته في خميلة لا يصفر ورقها ولا يغادرها الربيع، فيقول :

كأن حفيف الدوح بـين رياضه *** حبيبـان يـبدو همسهم ويغور[1]

---

[1]) النور : ٣٩ ، وتتمة الآية الكريمة :(حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَهُۥ لَمۡ يَجِدۡهُ شَيۡـٔٗا وَوَجَدَ ٱللَّهَ عِندَهُۥ فَوَفَّىٰهُ حِسَابَهُۥۗ وَٱللَّهُ سَرِيعُ ٱلۡحِسَابِ ﴿٣٩﴾)

[2]) الطور:٩

[3]) لسان العرب ، مادة: مور

كأن عـــيون الـــمزن وهي سواكب *** دموع العذارى والغرام زفيـــر

كأن بـــياض الوعد في خضرة الوفا *** مصابـــيح في روض الهناء تنيـــر

كأن اخضرار الوصل في أبـــيض اللقـــ***ـــا هداهد خضر والجليد وكور

وفي الأبيات السابقة يحشد الشاعر ما لا يخفى من عناصر البيئة الربيعية الزاهية ، فحفيف الدوح، وعيون المزن، بياض الوعد ، وخضرة الوفا، ومصابيح الروض، والهناء واخضرار الوصل، وأبيض اللقاء، وهداهد خضر، عناصر تشكل صوراً من الحياة الهانئة الرغدة ، وتلعب الألوان دوراً بارزاً في تلوين الصورة الكلية وجعلها بهية كي تحاكي الروض وهو في أبهى أحواله.

وقد تكون الصورة مشكلةً بتأثير من أحد هذين البعدين لا منهما معاً، كقوله :

كأن دويّ الريح في جنـــباته *** أتِيٌّ تدلى بـــين صخر وغيطان

و(الأتِيّ) هو جدول الماء : "الأصمعي : كلُّ جدول ماءٍ أتِيّ "(٢) ، أو الماء الجاري بين الصخور – حيث الصخر يعني الجفاف – والغيطان(جمع غَوْط)(٣) وهي الأودية ، وعلى أية حال فإن الصورة التي رسمها الشاعر في هذا البيت تتشكل كلها من عناصر الطبيعة : دوي ، الريح ، أتِيّ ، صخر ،غيطان، فلا شك في أن الصورة التي يرسمها على الجانبين المتقابلين : المشبه والمشبه به ، هي محاكاة لما يراه في الواقع المحسوس ، وتنطق عن علاقة خاصة بهذه المحسوسات ، لاسيما الطبيعة –في بُعدها الجمالي– التي كان لها فضلٌ عظيم في الولوج بقريحة الخليلي إلى فنّ الشعر، وفي هذه الصورة لا نرى البعد الديني واضحاً ، على حين يبقى الطبيعي المحسوس حاضراً .

---

[1]) وحي العبقرية ، ص ٣٠٠

[2]) لسان العرب، مادة : أتي، وفي معناه ايضاً : "ويقال جاءنا سَيْلٌ أتِيٌّ وأتاوِيٌّ إذا جاءك ولم يُصِبْكَ مَطَره" . وفي القاموس المحيط : "آتاءٌ وأتِيٌّ، كغَنِيٍّ. وسَيْلٌ أتِيٌّ وأتاوِيٌّ"، مادة :أتي.

٣) في لسان العرب ، مادة أتيّ :" أنشد ابن الأعرابي لأبي محمد الفَقْعسيّ :

تَنْذِفُهُ في مثل غِيطان التِّيهْ   في كلِّ تِيهٍ جَدْوَل تُؤتّيهْ

شبَّه أجْوالها في سَعَتها بالتِّيهِ وهو الواسعُ من الأرض". ففي الشاهد وردت كلمة (غيطان) مصاحبة لكلمة (تؤتيه) ، ومنها أتي، التي جاءت في معنى السيل أو الماء الجاري .

ومن الصور التشبيهية صورٌ ذوات بعدين : ثقافيٌ تاريخيٌ وهو الأول ، إضافة إلى البيئيَ الحسيّ وهو الثاني ، فيلاحظ فيها غيابُ البعد الديني ، من ذلك قول الخليلي :

كأن الأفاعي الرقش بـين صخوره *** بواسق نخل أو أساطين إيوان([1])

فهو يصف الأفاعي وهي تقف بين صخور الوادي بالنخل الذي يقف باستقامة وطول ممشوق ، ثم يأتي بمشبّهٍ به آخر وهو أساطين الإيوان، والمشهور في هذه الصورة هو إيوان كسرى الموصوف بالعظمة والروعة ، والصورتان (بواسق نخل، وأساطين الإيوان) ، تحملان دلالتين إيجابيتين وهو يصف الأفاعي اللادغة السامة ثم القاتلة ، فبواسق النخل يمكن عدّها من قبيل المكون البيئي الحسي ، أما المشبه به الثاني وهو أساطين الإيوان فهو يستوحيها مما وصف به إيوان كسرى الذي لم يره الشاعر عيانا لكنه رآه في قصائد من ذكره من الشعراء المتقدمين ، وما جاء من شعره يذكره .

---

[1]) وحي العبقرية ، ص ٢١٢ .

بنية التشبيه :

والمقصود بها هو وصف الكيفية التي بنى بها الخليلي تشبيهاته، فعند جمع تشبيهات الخليلي والنظر فيها يمكن تسجيل سمات أسلوبية من خلال البحث في النقاط التالية :

١- الحذف : حذف أحد أطراف التشبيه .

٢- وجه الشبه : العلاقة القائمة بين المشبه والمشبه به.

٣- تتابع التشبيهات ، بحيث تحتشد التشبيهات في البيت الشعري الواحد.

١-أطراف التشبيه من حيث الذكر والحذف :

ويراد من خلال هذه الجزئية الوقوف على نزعة أسلوبية في شعر الخليلي في هذا الجانب ، فلو نظرنا إلى أطراف التشبيه ذكراً وحذفاً ، فإننا نستطيع وصف بنى التشبيه من هذه الناحية على النحو الآتي :

أ- حذف المشبه :

من ذلك قول الخليلي :

لـم يمـتحنا بـما تـعيا العقول به *** حرصا علينا فلـم نرتب ولـم نهم([1])

أقام فيـنا كأن الشـمس والقمرا

وراح يسكب في الأسماع ما وقرا

[1]) المجتليات، ص ١١٥

وقد جاءت هذه الأبيات في مدح النبي صلى الله عليه وسلم ،فالتشبيه في قوله : كأن الشمس والقمرا ، وهو يريد تشبيه النبي بالشمس والقمر والتناوب بينهما في إشعاع الضوء ، على تقدير الضمير المتصل الهاء أي (كأنه)، أو تقدير المشبه على أن: إقامته كأنها إقامة الشمس والقمر، ويريد من ذلك أن إقامة النبي كانت تتراوح بين النور والضياء ، أي أنها خير في كل الأحوال ، فإن غاب ضوء الشمس جاء ضوء القمر، وهو مرتبة وضعها السكاكي في الرتبة السادسة من مراتب التشبيه : " وسادستها ترك المشبه ووجه الشبه كقولك :كالأسد، في موضع الخبر عن زيد وحكمها كحكم الخامسة " ([1])، وقد قال في حكم الخامسة : "وهي أيضاً قوية لعموم وجه الشبه"([2]). ولا شك أن جمال التعبير هنا آتٍ من ترك وجه الشبه ، ليكون باباً مفتوحاً يقدّره المتلقي من العلاقة بين الممدوح وهو النبي من جهة ، والسمش والقمر من جهة أخرى، وما يجعله أكثر رونقاً أن المشبه مفرد محذوف والمشبه به اثنان، فالحاصل هو مفرد محذوف يقابل "يشبه" مذكورين اثنين ، وفي حذف المشبه دلالة على عَلَميّته وشهرته.

وهو أقل من حيث الكم قياساً بحذف المشبه به ، وهو الآتي :

ب-حذف المشبه به :

وفيه يمكن تقدير المحذوف (المشبه به) بحيث يتفق لفظاً أو معنىً مع المشبه ، نحو قول الخليلي :

كأن خيوط الشـــمس مـــما يحوكه *** ويُلحِمه فيها الربـــيع بأنـــمل([3])

والتشبيه في قوله : كأن خيوط الشمس مما يحوكه الربيع ، وخيوط الشمس هنا المشبه، والمشبه به محذوف ، بحيث يمكن فهم أو تقدير المشبه به على أنه (خيوط) أو (شيء) ، فكأنه قال : كأن خيوط الشمس (خيط) أو (خيوط) مما يحوكه الربيع، ويمكن تقدير (شيء) أي: كأن خيوط الشمس (شيء) مما يحوكه الربيع.

---

[1]) مفتاح العلوم، السكاكي ، ص ٣٥٥ .

[2]) السابق ، ص ٣٥٥ .

[3]) وحي العبقرية ، ص ٣٤٩

ومثل هذا قوله :

كأن سـماها من غلائل سندس *** يزبرجها فَيْـرُوْزَجُ الطبع من عل([1])

والتشبيه قوله : كأن سـماها من غلائل سندس، وينطق على هذا التشبيه ما انطبق على سابقه ، حيث المشبه سماها ، والمشبه به مقدر على أنه (سماء) أو (غلائل) ، فكأنه قال : كأن سماها(سماءٌ) من غلائل سندس أو: كأن سماها (غلائلُ) من غلائل سندس.

ومثله أيضاً قوله :

كأن رجال الـمجد من طين أرضها *** لذاك ترى فيهم كريـم الشـمائل([2])

والتشبيه هو قوله : كأن رجال الـمجد من طين أرضها، أي كأن رجال المجد (رجالٌ) من طين أرضها ، أو: كأن رجال المجد (طينٌ) من طين أرضها. على تقدير لفظ من جنس المشبه أولفظ من جنس صفة المشبه به أو من لوازم المشبه به.

ومثله أيضاً قوله :

كأن بلاطها الغالي *** من الياقوت والدّر([3])

والتشبيه قوله : كأن بلاطها الغالي من الياقوت، وهنا يمكن تقدير (بلاط) أو (شيء) فكأنه قال :كأن بلاطها الغالي (بلاط) من الياقوت ، أو (شيء) من الياقوت والدّر.

---

[1]) وحي العبقرية ، ص ٣٩٣ .

[2]) المرجع السابق ، ص ٣٩٣

[3]) فارس الضاد ، ص٥٣

٢- وجه الشبه :

وهو العلاقة القائمة بين المشبه والمشبه به، وما يمكن أن يقع في العلاقة بين الركنين : المشبه والمشبه به ، في تشبيهات الخليلي ظاهرة تتمثل في تساوي المشبه والمشبه به في وجه الشبه من حيث الجوهر، وفيه يكون المشبه والمشبه به من جنس واحد ، وإنما يقع وجه الشبه بينهما في اختلاف أحوال الطرفين ، وعليه فإن المشبه والمشبه به متماثلان.

من ذلك قول الخليلي :

فكأنني مـــما يخُـــيَّل لي *** حيـــران يختـــبط السرى غمر([1])

إن المشبه والمشبه به هنا شيءٌ واحد ، وهو أن الشاعر يتحدث في وصف حالٍ من أحواله مشبّهاً إياها بحال إنسان آخر ، فيضع حالاً من أحوال نفسه موضع المشبه ، وحالاً أخرى من أحوال الإنسان في موضع المشبه به ، فالمشبه والمشبه به لا يخرجان عن دائرة الإنسانية ، فكأنه قال: كأنني مذهولاً مما أرى كالإنسان الحيران الذي يختبط في أمره.

ومن ذلك :

فما لأطوار حالي في تـــقلبها *** مثل الـــمسافر من بـــيد إلى أطم

فالمشبه هنا هو تغيّر أحواله، والمشبه به حال المسافر المتنقل بين الصحراء والجبال ، في علوٍّ وهبوط ، كذلك حاله ، فلم يخرج في هذا التشبيه عند دائرة الإنسانية ، فالمشبّه والمشبّه به شيء واحد وهو الإنسان.

ومن ذلك ما يجعل فيه المشبهَ والمشبه به هي نفسه – أي نفس الشاعر -- في حد ذاها، فيقول :

أفكّكُ أزرارَ الوجود كأنـــني *** افـــتّشُ عن سرّ الحياة الجسيـــمة([2])

---

[1]) وحي العبقرية ، ص ٣٠١

[2]) المرجع السابق ، ص ٦٣٢

ومعناه :

أنا.. فاكّاً أزرارَ الوجود مُشابهاً لحالي .. مفتشاً عن سرِّ الحياة الجسيمة.

حيث يتساوى المشبه والمشبه به تماماً ، فيكون غرضُ التشبيه هو التنويهُ على وجه الشبه الذي ينعقد في الخلاف بين الحالين لا في المشابه بينهما ، فيصبح مركتزُ هذا التشبيه واقعاً على المفارقة بين الحالين لا على الجامع بينها ، وعليه فوجه الشبه هنا يساوي وجه الاختلاف.

ومن هذا النمط أيضاً قوله :

تهوي الرجال بها صرعى كأن على *** أعناقهم حلق الإذلال والرهق([1])

فالمشبه والمشبه به هنا شيءٌ واحد ، وهم الرجال، فكأنه قال : يموت الرجال في ملاعب الخيال (الهوى) ، كأنهم رجال يسحبون من رقابهم بما يحيط بها من أطواق الذل، ويقصد به الذل الذي يجلبه الهوى لصاحبه حيث يقول في البيت الذي يليه :

تحكم الغر فيها فاستباح بها *** ما لا يـــباح لسلطان الهوى النطق([2])

وعلى ذلك فإن القصد من وراء هذا التشبيه هو إيقاع مفارقة بين حالين، وهذه المفارقة هي "وجه الشبه" بين حالين لعنصر واحد وجدناه هو نفسه مشبّهاً ومشبّهاً به في سياق التشبيه الواحد.

٣- تتابع التشبيهات :

ويعني حشْدَ التشبيهات في مساحة نصيّة صغيرة كتعدد التشبيهات في البيت الواحد أو الأبيات المتتالية ، فالشاعر يفيض من التشبيهات ، فيأتي الواحد منها في إثر الآخر، ولعل ذلك نابع من رغبة الشاعر في تعميق

---

[1]) فارس الضاد ، ص ١٢٦ .

[2]) المرجع السابق، ص ١٢٦ .

الصورة ، أو قد يكون بدافع من شعوره بقصور التشبيه الواحد عن الإحاطة بالمشبه من جميع وجوهه، ويقع فيضه هذا في نمطين هما :

أ- التشبيهات المتعالقة :

وهذا يعني أن التشبيهات المتتالية ترتبط مع بعضها في أحد أركان التشبيه ، فتتعدد من حيث الكم لكنها تدور حول محورٍ واحد ، وتقع على نمطين، وفيما يأتي بيانُهما :

الأول : تعدد المشبه به مع كون المشبه واحداً :

وهي تقنية وُجدت عند الخليلي في باب الإنشاء الطلبي وغير الطلبي ، فهناك رأيناه يحشد هذه الأساليب ويراوح بينها في البيت الواحد ، وهو هنا يستخدم هذه التقنية أيضاً في التشبيه كما استخدمها هناك، فإنه يأتي بأكثر من تشبيه في البيت الشعري الواحد ، وينتج عن هذا ما نتج عنه في باب الإنشاء، وهو تكثيف الصور الشعرية وتوكيد المعاني التي يرمي إليها ، من ذلك مثلاً قوله :

كهديـــر التيار مثل دويّ الر *** يح كالرعد هاج للإهماء(١)

وفي هذا البيت يشبه (صرخة الفحول) التي جاء ذكرها في البيت السابق عليه في قوله :

هذه صرخة الفحول حماة الشـــ *** ـــعب تـــدوي بأذنك الصماء(٢)

يشبهُها بثلاثة مظاهر طبيعية هي : هدير التيار ، ودوي الريح ، والرعد، وقد أتى بها متتالية لم يفصل بينها فاصل ، وتعدد المشبه به مع كون المشبه واحداً وهو (صرخة الفحول)، يدل على رغبةٍ في تأكيد الزخم الذي تحمله هذه الصرخة، وأن عناصر المشبه به الثلاثة متحدةٌ جميعاً في وجه شبه يجمع بين هذه المظاهر الطبيعية ، وهذا الجامعُ هو: العنفُ والزخم والطاقة الهائلة في هذه الأشياء التي يريد أن ينسبها إلى الصرخة، وفي هذا النوع من التشبيه -أي عندما يتعدد المشبه به والمشبه واحد- ، ينعقد تشبيهان: مباشر، وغير مباشر : فالأول : هو أن الصرخة تشبه هدير التيار، وأن الصرخة تشبه دوي الريح ، والصرخة تشبه الرعد ، والثاني : وهو غير المباشر

---

(١) من نافذة الحياة ، ص ٢

(٢) المرجع السابق ، ص ٢

ينعقد بين العناصر التي وضعها في جهة المشبه به : هدير التيار، دوي الريح، الرعد، فهذه أشياء متشابه مع عدم تصريحه بذلك ، إلا أن هذا مفهوم من اجتماعها في أنها تشبه الصرخة، فتصبح (الصرخة) وجها للشبه بينها، ولو أردنا قلب التشبيه لفهمنا هذا المعنى ، وهو أن وجه الشبه بين هدير التيار ودوي الريح والرعد هو الصرخة، فإن تأكيد المعنى يقع في أن المشبه يتوزع ويحلُّ في أكثر من شيءٍ واحد تأكيداً على وجوده وحضوره ، فالصرخة نجدها في هدير التيار ونجدها في دوي الريح ، ونجدها أيضاً في الرعد، من هنا يمكن فهم تأكيد المعنى الذي يرمي إليه الشاعر من خلال تعدد التشبيهات أو تعدد المشبه به.

ومن هذا أيضاً قول الخليلي :

هاجس كالـــمهند الـــمخضوب *** كالصواريخ كالصراخ الرهيب([1])

والمشبه هنا هو الهاجس وهو مفرد ، وتعددت التشبيهات كما تعددت في البيت السابق ، فالهاجس يشبه أشياء متعددة : المهند المخضوب ، ويشبه الصواريخ ، ويشبه الصراخ، ومع قلب التشبيه يمكن القول إن المهند المخضوب يشبه الصواريخ . وهذان يشبهان الصراخ في أنها جميعاً كالهاجس .

وتعدد وجه الشبه والمشبه به واحد يأتي في سياق التوكيد ، ويرمي إلى تقوية المعنى ، وهذا يمكن فهمه من أن الهاجس يتوزع في كثير من الأشياء ، ويحل فيها ، فكأن الشاعر يريد أن يقول أينما يممت وجهك تجده ، فإن هذا الهاجس يكمن في المهند ، وهو في الصواريخ، وهو في الصراخ ، لذلك نجد الشاعر يحشد ما يمكنه لذلك ، فيُكثِر من العناصر التي يضعها في جهة المشبه به في مقابل مشبه واحد ، و يتابع حديثه في تشبيه الهاجس فيقول :

كالـــمنايا كالدهر فيه *** كالسعالى في شكلها الـــمرهوب([2])

ويتبع هذا البيت للبيت السابق ، فيزداد هذا الهاجس عمقاً ، وتتعدد وجوهه بتعدد هذه الوجوه التي يذكرها : المنايا، والدهر، و السعالى ، كل هذه الأشياء تشبه عنده هذا الهاجس المخيف، حتى ارتقى به الرعب إلى أن

---

[1]) وحي العبقرية ، ص ٢٧٦

[2]) المرجع السابق ، ص ٢٧٦،" وقيل السِّعْلاة أخبث الغيلان ،وكذلك السِّعْلا يمد ويقصر ، والجمع سَعالى وسَعالٍ وسِعْلَيات ، وقيل هي الأنثى من الغيلان" لسان العرب، مادة : سعل.

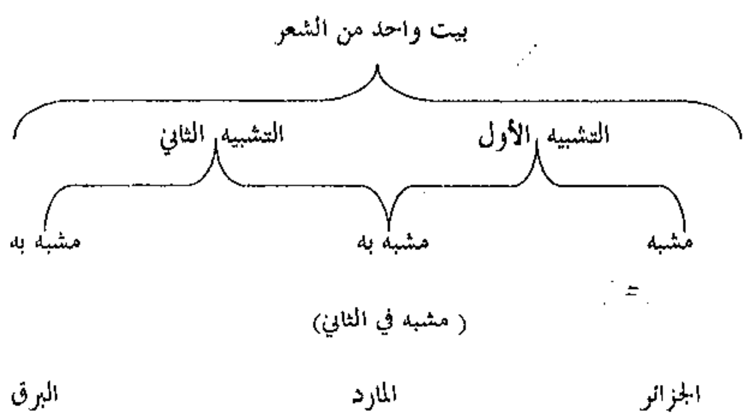
أوصله إلى حدّ تشبيهه بالمنايا والدهر والغول ، وكثرةُ هذه الأشياء التي يشبه بها هذا الهاجس تدل على عمق أثره في نفسه ، فصار يراه في كل ما فيه معنى الرهب والخوف الذي يجمع بين أطراف المشبه به أو الأشياء التي وضعها في جهة المشبه به.

الثاني : اشتراك ركن من الأركان في أكثر من تشبيه واحد .

وهو يعني أن أحدَ أركان تشبيهٍ سابقٍ يكون رُكناً في تشبيهٍ لاحق، من ذلك قول الخليلي :

فإنّكِ المـــاردُ شق الدجى *** منطلقاً كالبـــرق في وبله

وفيه تشبيهان ؛ الأول من البليغ : وهوقوله : فإنكِ الماردُ ، والثاني : هو تشبيه هذا المارد بالبرق الذي لمع في وسط الظلام: كالبـــرق في وبله ، والضمير الكاف في (إنك) يعود على (الجزائر) التي انطلقت تحرر نفسها من العدو المستعمر، ثم يعمّق الوصفَ لا بتشبيه الجزائر بتشبيه آخر ، بل ترك المشبه الأول وجعل المشبه به (المارد) مشبّهاً في التشبيه الثاني، وجاء له بمشبه به وهو (البرق) الموصوف بخرق الظلمة باللمعان، ثم هطول المطر في إثره، وهذا النمط يمكن تصويره كما يأتي :



ويلحظ هنا تداخل التشبيه ، فالثاني يرتبط بالأول من حيث أن أحد أطرافه وهو المشبه طرفٌ في التشبيه الأول، وهو المشبه به فيه.

ب- التشبيهات المتعاقبة :

وفي هذا النمط تتلاحق التشبيهات وتكون تامة الأركان بحيث لا يرتبط أحدها بالآخر ، فلا يكون في أحدها عنصر يشترك في تشبيه آخر.

ويقول الخليي :

لعمرك ما كالعلـــم للجيل مصلح *** ولا كفساد الجهل إن ضر أو ضرى([1])

وفي البيت تشبيهان ؛ أما الأول فهو : ما كالعلـــم للجيل مصلح ، وفيه تقدير (شيء) أي : ما شيء كالعلم ، أو يمكن عد الكاف اسماً دالاً على المشبه ، ويكون العلم مشبهاً به ، وجاء بالمشبه منفياً بحكم المعدوم في أسلوب يشبه أسلوب القصر، أي لا يوجد شيءٌ مثل العلم لهذا الغرض ، وهو غرض إصلاح الجيل، ثم يأتي التشبيه الثاني: وهو في قوله : ولا كفساد الجهل إن ضر أو ضرى ، و مجيء هذا التشبيه إنما هو لتأكيد التشبيه الأول، أي ولا أضر على الإنسان شيء مثل الجهل، حيث جاء بنقيض العلم ، وأثبت له الصفة المناقضة للعلم ، فصار المشبه به الأول (العلم) مؤكداً بما جاء منفياً في جملة التشبيه التي كان مشبهاً به فيها، ثم تأكد أيضاً بالتشبيه الثاني الذي أثبت للجهل صفة مناقضة للعلم، فكان مؤكداً من جهتين، والرابط بين التشبيهين هو (العلم) ، فإن مدار التشبيه الأول هو إثبات ما للعلم من فضل في إصلاح الجيل ، وهو مدار التشبيه الثاني أيضاً، فكان مؤكداً بنقيضه.

ويقول الخليلي مؤكّداً فضل العلم أيضاً :

---

[1]) وحي العبقرية ، ص ٢١١

لعمرك ما كالعلـــم للــمجد سلــم *** ولا شرف كالعلــم يـــرجى فيذخرا[1]

وفيه يتوالى تشبيهان، الأول : هو من نوع التشبيه الأول الذي مرّ في البيت السابق وجعل العلم سلّماً للمجد وهو مشبّه به ، وفي الثاني يجعل (العلم) مشبّهاً به أيضاً فلم يأت بضده وهو (الجهل) كما فعل في البيت السابق ، بل أكّده بوضعه في مرتبة الشرف ، ويمكن عدُّه من باب التشبيه المقلوب ، فهو يريد تشبيه العلم بالشرف لا الشرف بالعلم ، فإن محور الحديث هو العلم ، وعليه فمن المتوقع كون العلم مشبّهاً والشرف مشبّهاً به ، لكنه قلب الحال وجعل الشرف مشبهاً والعلم مشبهاً به، وهو يعني أن وجه الشبه في العلم أقوى منه في الشرف وذلك من قبيل المبالغة .

---

[1]) وحي العبقرية ،ص ٢١١

٢ – الاستعارة[1] :

وهي تشكيلٌ قائمٌ على إيجاد علاقات بين مدركات مألوفة للمتلقي ، وهي بذلك تشكيل فني و" عملية صيرورة تتحرر فيها الأشياء من وجودها المعتاد المستقر وتنطلق إلى وجودٍ حيٍّ جديدٍ ومتحرك يؤسسه الخيالُ الفني والطاقة الإبداعية ، ويتناوله الإدارك الجمالي محققاً الإثارة والإمتاع ، فإنه يمثل بهذا جوهر الفن والجمال."[2]

فلا يخفى ما للاستعارة من دور في تحقيق عنصر الجمال وشحن المدركات بطاقة تخييلية لأداء معانٍ وإيقاعٍ تأثيرٍ في المتلقي ، فتكون هذه الجدة في أداء المعاني غير المألوفة[3] ثم التفاعل الذي يقع بين أطراف الاستعارة سبيلاً لتحقيق وظيفتها الفنية .

❖ تشكيل الاستعارة :

لا بد من الربط بين الاستعارة من جهة والتشبيه من جهة أخرى ، إذ تتفق الاستعارة والتشبيه تماماً من ناحيتين كما هي في دواوين الخليلي :

الناحية الأولى : وهي من حيث استعمال الاستعارة وتراكبها، أما الاستعارة من حيث الكم ودورانها في أبيات الخليلي فالعملية الإحصائية لها لا تجدي نفعاً، فليس المدار هنا حول البرهنة على أن الخليلي جاء بها في نصوصه ، فلا يكاد بيت يخلو من استعارة واحدة على الأقل، وقد تحتشد أكثر من استعارة في بيت واحد، فإن كانت الاستعارة ظاهرة فهي كالشمس في رابعة النهار وضوحاً.

الناحية الثانية : وهي طبيعة الاستعارة من حيث المستعار منه والمستعار له إذ يمكن الحديث عن العناصر عينها التي نهل منها الخليلي لتشكيل تشبيهاته كالبعد الديني والتراثي والبيئي المحلي، لذلك فإن قارئ شعر الخليلي

---

[1]) عرّفها السكاكي بأن قال : "هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد بد الطرف الآخر، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخصّ المشبه به". مفتاح العلوم ، ص٣٦٩ .يقول أحمد مطلوب في هذا التعريف :" وهذا أدق التعريفات تحديداً وأحسنها ضبطاً لأنه حصر الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية ".أحمد مطلوب :فنون بلاغية، ص ١٢٦ .

[2]) نوالف قوقزة، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، وزارة الثقافة المملكة الأردنية الهاشمية، عمان ، ٢٠٠٠ ، ص ٤٣ .

[3]) انظر :جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٧٧ ، ص ٢٧٢ .

يستطيع أن يجتلي أثر الثقافة الدينية والتراثية والبعد البيئي في تشكيل الاستعارة بشكل واضح ، وهو الأثر النابع أصلاً من استقرار هذه المؤثرات في نفسه ([1])، وهي المصادر التي نَهل منها في تشكيل التشبيه .

- فمن ذلك مثلا استعماله لفظ (الفحل) كقوله :

يا فحول الكنانة الصيد هبوا *** بـــيد سبطة وقلب مضاء([2])

فجعل للكنانة فحولاً ويقصد بهم رجال مصر الأشاوس .

- ومن ذلك أيضاً استعمال الصهوة والحداء :

كيـــما أذود من الأيام صهوتها *** أحدو هواي وتحدوني اشتياقاتي([3])

وقد جعل للأيام صهوة ، والمعلوم أن الصهوة للجواد، وهو يحدو هواه ، وتحدوه الأشواق.

- ومن ظهور أثر التراث الديني في استعاراته قوله :

هَارُوت لَحْظِ طرفها بسحره *** كم فـــوَّقَ السهم ومارُوت رَمَى([4])

وهو يرمي إلى تصوير سحر عيون المعشوقة ، فاستعار له من القصص الديني (هاروت) و(ماروت) الملكين اللذين جاءا بالسحر يعلمانه للناس ، وهو فتنة كما جاء في القرآن الكريم :وَٱتَّبَعُواْ مَا تَتْلُواْ ٱلشَّيَـٰطِينُ عَلَىٰ مُلْكِ سُلَيْمَـٰنَ ۖ وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَـٰنُ وَلَـٰكِنَّ ٱلشَّيَـٰطِينَ كَفَرُواْ يُعَلِّمُونَ ٱلنَّاسَ ٱلسِّحْرَ وَمَآ أُنزِلَ عَلَى

---

[1]) وقد لا تنبئ الصور التي يشكلها الكاتب عن أبعاد نفسية بيئية ثقافية في شخصيته، فقد ذهب جون ستروك في تعليقه على مذهب رولان بارت في التحليل الأدبي إلى القول :" أضف إلى ذلك أن النقاد عندما يصلون إلى استنتاجات عن حياة المؤلف من كتبه يفعلون ذلك دون روية معتبرين أن الحقائق النفسية في العمل الأدبي هي تمثيل مباشر للحقائق النفسية في حياة المؤلف، وهذا ما تناقضه-في رأي بارت- الحقائق الأولية في التحليل النفسي ... وإن الرغبة والعاطفة الجامحة والإحباط قد تؤدي إلى تمثيلات مناقضة تماما لها."جون ستروك : البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة ،المجلس الوطني الثقافي، الكويت، شباط ١٩٩٦ ، ص٨١ . وهو صحيح إن كان الاعتماد في الاستنتاجات على نص واحد، ولكن من خلال النظر في دراوين الخليلي مجتمعة فإنه يمكن أن نحكم على انتاجه بتأثره بالدين والقيم الاجتماعية السائدة في بيئته، ولنستنتج منه صورة جلية عن مجيء استعاراته وتشبيهاته ومعجمه على هذا النحو، فإن مصادر الحكم على الخليلي هي انتاجه كاملاً، وسيرته ، مما يبعث إلى الارتياح إلى هذا الحكم.

[2]) من نافذة الحياة، ص ٣

[3]) فارس الضاد، ص ٥٢

[4]) وحي العبقرية، ص ٦٢٨ .

ٱلْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَٰرُوتَ وَمَٰرُوتَ ۚ وَمَا يُعَلِّمَانِ مِنْ أَحَدٍ حَتَّىٰ يَقُولَآ إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلَا تَكْفُرْ ۖ

فَيَتَعَلَّمُونَ مِنْهُمَا مَا يُفَرِّقُونَ بِهِۦ بَيْنَ ٱلْمَرْءِ وَزَوْجِهِۦ ۚ وَمَا هُم بِضَآرِّينَ بِهِۦ مِنْ أَحَدٍ إِلَّا بِإِذْنِ ٱللَّهِ ۚ

وَيَتَعَلَّمُونَ مَا يَضُرُّهُمْ وَلَا يَنفَعُهُمْ ۚ وَلَقَدْ عَلِمُوا۟ لَمَنِ ٱشْتَرَىٰهُ مَا لَهُۥ فِى ٱلْـَٔاخِرَةِ مِنْ خَلَٰقٍ ۚ وَلَبِئْسَ

مَا شَرَوْا۟ بِهِۦٓ أَنفُسَهُمْ ۚ لَوْ كَانُوا۟ يَعْلَمُونَ ﴿١٠٢﴾[1])

❖ فاعلية الاستعارة :

إن ما يستحق التوقف عنده هنا هو فاعلية الاستعارة وأدائها وتأثيرها في المتلقي ، فإن الاستعارة في حقيقتها ذات وجهين؛ أولهما وجه فنيّ وهو أن الاستعارة عنصر من عناصر البيان والشاعرية ، والوجه الثاني دلالي بلاغي معاً ويؤتى بها لإحداث أثر عميق في نفس المتلقي، " والاستعمالُ الاستعاريُّ للغة هو الأكثرُ أهميةً وانتشاراً عندما لا تكون هناك استجابة متوافرة أو متوخّاة من الاستعمال الحقيقي للألفاظ"([2]) ، فالعدول من الاستعمال الحقيقي إلى الاستعاري يهدف إلى إيقاع أثر في نفس المتلقي.

والمقصود بفاعلية الاستعارة هو مدى إحداثها تأثيراً في نفس المتلقي ، "فتحرّك النفوس للأقوال المخيّلة إنما يكون بحسب الاستعداد، وبحسب ما تكون عليه المحاكاة في نفسها، وما تُدعَم به المحاكاة و تُعضّد مما يزيد به المعنى تمويها والكلام حسن ديباجة من أمور ترجع إلى لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب"([3])، وعلى قول القرطاجني فإن فاعلية الاستعارة تتوقف على أمرين ؛ الأول : هو استعداد المتلقي النفسي الانفعالي، وهذا راجع إلى المتلقي نفسه ولا يمكن تحديده والوقوف عليه، والثاني : هو الاستعارة في حد ذاتها أي من حيث تركيبها وعناصرها وملاءمتها للغرض الشعري ، وهذه الملاءمة – كما قال حازم– تتحدد بعناصر اللفظ والمعنى والتركيب والسياق .

---

[1]) البقرة: ١٠٢

[2]) يوسف أبو العدوس، البلاغة العربية،بلا طبعة، ٢٠٠٤ ، ص٢١٤ .

[3]) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق :محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي،بيروت،ط٢، ١٩٨١، ص ١٢١

والأمر الثاني الذي ذكره حازم القرطاجني هو ما يمكن الحديث عنه ضمن هذه الدراسة، وهو ما يعد الخطوة الأولى في طريق إحداث التأثير في نفس المتلقي، لأن الشاعر إذا أحسن في ذلك فستؤتي الاستعارة ثمارها في التأثر وستكون عندئذٍ ذات فاعلية.

في ضوء هذا القول يمكن ملاحظة أن الخليلي ذهب إلى إحداث الأثر في نفس المتلقي في استعاراته معتمداً على استثارة المتلقي بالإيحاء لحواسه التي هي قنوات المعرفة والتأثير والتأثر التي تضع الإنسان في تفاعل مستمر مع ما يحيط به ، فخاطب باستعاراته البصر والسمع والشم واللمس ، وفيما يأتي تصنيف لهذه الاستعارات واستعمال الخليلي لها:

أ- البصر :

وذلك في استعارة الألوان ، إذ تؤدي الألوان في شعر الخليلي واستعاراته دوراً بارزاً في تشكيل الاستعارة وتحميلها المعاني والإيحاءات ، من ذلك قوله:

كأن بـــياض الوعد في خضرة الوفا *** مصابـــيح في روض الهناء تنيـــر[1]

كأن اخضرار الوصل في أبـــيض اللقـــ***ـــا هداهد خضر والجليد وكور

يعول الخليلي على اللون كثيراً ، وفي ذلك يتحصل للخليلي غرضان ؛ أولهما : تقريب الاستعارة من إحدى الحواس لدى المتلقي ، فإن الألوان مألوفة للعين تميزها عن بعضها وتفرق بين الأشياء بها في كثير من الأحيان، والثاني : هو استثمار الدلالة الرمزية للون ، فالأبيض رمز النقاء والصفاء ، والأسود رمز الحزن أو الشؤم أو الظلم، والأخضر رمز الحياة أو الربيع أو الشباب وهكذا، فقد جعل الوعد أبيض في قوله : بياض الوعد، أي هو وعدٌ نقيٌّ صافٍ ، ومعناه : وعدٌ للمحبوبة باللقاء بقلب يخلو من نوايا السوء أو ارتكاب الخطيئة أو الحقد والخداع، وكل ما يعنيه الصفاء والنقاء في هذا السياق، ثم يُتبع ذلك بجعله الوفاءَ أخضر ، كذلك يمكن الحديث عن اللون بشكل غير مباشر في (روض الهناء) ، إذ يفهم من الروض تجمع طبيعي للألوان ، عادة ما يلاقي استحساناً وإعجاباً من الناظر إليه، ثم يعاود استعارة اللون الأخضر للوصل في

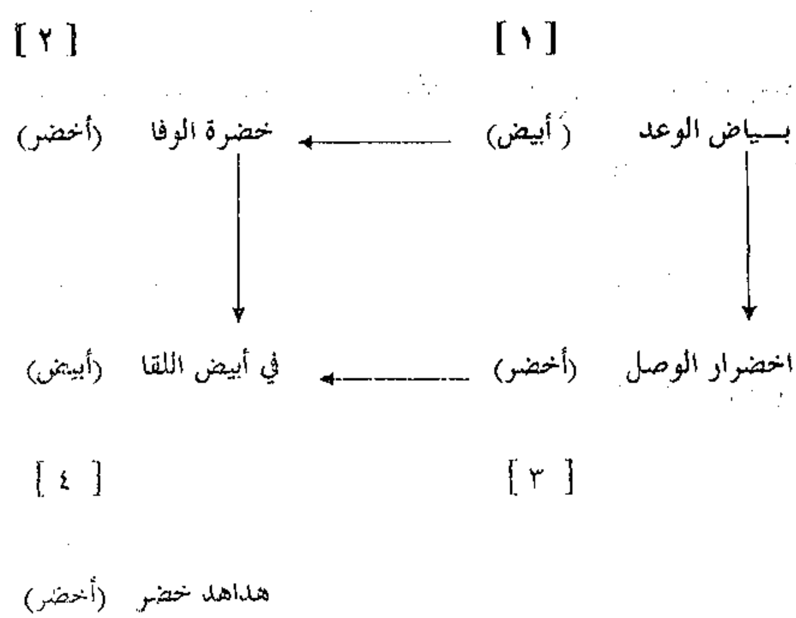
---

[1]) وحي العبقرية ، ص ٣٠٠ .

قوله (اخضرار الوصل) ، فالوصل فيه حياة ، فناسب بين الوصل وما يرتبط به من لون يدل على المعنى الذي فيه، فالأخضر لون العشب في الربيع وأوراق الشجر عندما تزهر وتتأهب لأن تثمر، فتدب فيها الحياة ، كذلك يفعل الوصل بمن أحب، ثم عاد إلى اللون الأبيض فجعل اللقاء أبيض هذه المرة، وقد كان الأبيض في البيت الذي سبقه لوناً للوعد، فكأنه أراد أن يقول : إن الوعد باللقاء تحقق ، فكان اللقاء كلون الوعد أبيض، ثم رجع إلى اللون الأخضر مرةً أخرى جاعلاً الهداهد خضر، والهَداهدُ رمزُ التواصل وأداته عندما يتباعد الحبيبان ، فهو الذي يسعى بينهما بالأخبار كالرسول موصلاً بينهما رسائل الوعود والأشواق الخضراء أيضاً ، فاخضرار لون الهداهد معناه رجاءٌ للخير و تفاؤل بالحياة ، وهو يضع هذه الاستعارات بشكل تقابلي ضمن نسق ترتيبي ، فلو تحدثنا عن الألوان فقط ، فسنرسم الشكل الآتي حسب الأرقام المقحمة بين الاستعارات في البيتين :

[كأن بـــياض الوعد [١]] في [خضرة الوفا [٢]]*** مصابـــيح في روض الهناء تنيـــر

كأن [اخضرار الوصل [٣]] في [أبـــيض اللقـــ***ـــا [٤]] [هداهد خضر[٥]] والجليد وكوز



فالشاعر في هذه الأبيات يرسم لوحة يلونها بالأبيض والأخضر ، فإن كانت بألوانها تخاطب العين بما تلتمسه من جمال في هذين اللونين فإن العين تنقله إلى الإحساس بمعاني نقاء السريرة والحياة والأمل، فتغدو الاستعارة طريقاً موصلاً إلى تحقيق غاية فنية جمالية في الشعر ، ودلالية بلاغية أيضاً في طرق هذه المعاني والتعبير عنها بأسلوب يتوجه إلى إحساس المتلقي في الوقت الذي يحاكي فيه الطبيعة وما فيها من ألوان ، ويتم ذلك بتوجيه الاستعارة إلى حواس المتلقي مباشرة .

ويقول أيضاً :

بيَّضْتَ من صفحات الكون أسودَها *** لـمّا صدعت بأمر الله تـعليه ([1])

وفي البيت يعتمد الخليلي في مدح النبي صلى الله عليه وسلم على المفارقة بين البياض والسواد من ناحية ، فقد كانت صفحات الدهر سوداء، ثم صارت صفحاته بيضاء ، والفارق كبير جداً بين هذين اللونين للعين ، ليستبين المتلقي عِظَم الفرق بين العصرين الجاهلي الأسود والإسلامي الأبيض، ومن ناحية أخرى يلفت الخليلي الأنظار للدلالة الرمزية لكل لون على حدة ، فالأسود يعني الظلام بحيث يتوافق مع طبيعة العصر الجاهلي ، والأبيض يعني النور وهو يتوافق مع العصر الذي انتشر فيه الإسلام بعدما صدع رسول الله بأمر ربه.

وقد استعمل الخليلي اللون الأبيض في استعاراته (٢٩) مرة ، واللون الأسود (٥٢) مرة، على هذا النحو الذي مر، واستعمل الخليلي اللون الأحمر ،وقد جاء به في استعاراته (٢٧) مرة ، من ذلك قوله :

وينادي كتائب الله في النجـ *** ـدة والدهر أحمر الطيلسان([2])

وفيه ألبس الدهرَ طيلسان أحمر ، وقد أراد بهذا اللون لونَ الدم ، بمعنى كثرة القتل والدماء المسفوكة من شدة القتل، ومنه يحوّل الخليلي التعبير من جهة المباشرة بالإخبار إلى الوصف باللون ، ولعل في ذلك نوعاً من التدرج في الدلالة ، أي إن التوصل إلى المعنى الذي أراده وهو القتل يقع بثلاث خطوات : استحضار اللون

---

[1]) من نافذة الحياة ، ص ٥١ .

[2]) فارس الضاد ، ص ١٨٧ .

الأحمر ، ثم استحضار دلالته وما يترتب عليه وهو الدماء ، ثم ما يترتب على الدماء وهو القتل ، حسب الترتيب التالي:

١ الأحمر ← ٢ الدم ← ٣ القتل

ب- السمع :

ويدخل الخليلي الأصوات بأسمائها المعروفة الحفيف والصهيل والزئير والهينمة والأغاريد وغيرها في استعاراته لحمل معانٍ عدة ، يقول :

وكأن هينـــمة[1] الصبا وحفيفها *** همسات مشتاقين خوف حراس[2]

فجعل الهينمة للصبا ، وهو صوتٌ ناتج عن الكلام الخفيّ فهو من لوازم الإنسان ، فكأن الصبا يهامس حفيفَه ، فجعل الصبا وصوته طرفين يتهامسان، وكلاهما صوت، فهما يتهامسان كهمس المشتاقين الخائفين من الرقيب، فكان أن استعار الهينمة للصبا ليدل على معنى الخفة والرقة وهي معانٍ لا يمكن إدراكها إلا بتقريبها من المدركات المعهودة عند الإنسان.

ومن ذلك قوله :

وأغاريد الهنا رغم الهموم *** كلها أنسُ[3]

فقال :أغاريد الهنا، وهي أصوات ناتجة عن الشعور بالسعادة والفرح، والمستعار هنا (أغاريد) منسجم في الدلالة مع الهناء لأنه لا يسمى الصوت تغريداً إلا في حال السعادة والفرح، فكأنه صار من لوازمه ، وصارت علاقة الأغاريد بالفرح من قبيل العلاقة التوكيدية ، أي إن أحدهما يؤكد الآخر، فكلمة أغاريد وحدها تشي

---

[1]) في لسان العرب ،مادة هنم : " وهانَمَه بحديثٍ ناجاه .الأزهري: الهَيْنَمة الصوت وهو شِبْه قراءة غير بيّنة".

[2]) من نافذة الحياة ، ص ٧٠

[3]) وحي العبقرية ، ص ٤٥٩ .

بالسعادة ، فلما أسندها إلى الهناء صار فيها معنى التوكيد ، روجه الاستعارة في ذلك أن الأغاريد لا تصدر عن الهناء إنما تصدرعن الإنسان الذي يشعر به.

ويقول الخليلي أيضاً:

وفي القاع تسنين كأن لبوبه *** نصال عليها بارق الشر أرعدا

وقد جعل للشرّ بارقاً ، ثم جعل لهذا البارق رعداً ، حيث الاستعارة للدلالة على شدة الصوت وصخبه ، فإن بارقَ الشر ساطعٌ في ضوئه ، وهو موجّه للعين ، وهو أيضاً كالرعد صوتاً في إيقاعه الرعب والصخب ، وهو للأذن، فذكر الشاعر البرق بجانب الرعد لما بينهما من علاقة وتتابع معروف في الطبيعة.

ت- الذوق:

والذوق أيضاً من الحواس الإنسانية التي اعتمد عليها الخليلي في استعاراته ، فعهد إلى هذه الحاسة ما عهد به إلى البصر والسمع ، فإن مذاق الأشياء يقرب مأخذها ويجلّي طبيعتها.

يقول الخليلي :

كم تـمنيت أن أحقق فيه *** منية الوصل في لذيذ اللقاء([1])

واللذة معروفة على أنها من الحواس الذوقية، فجعل اللقاء ذا طعم محبب يعرفه اللسان ، ليدل على جمال هذا اللقاء.

ويقول أيضاً : همتَ في ساكن العقيق النائي *** فاهنأ العيش في لذيذ الغناء([2])

وهو يجعل الغناء لذيذاً وكأنه مما يذاق في اللسان ، وهو في الأصل من لوازم حاسة السمع، إذ تتبادل الحواس في معطياتها بين الذوق والسمع ، فيحل الذوق هنا مكان السمع.

---

[1]) فارس الضاد ، ص ٢٤٢ .

[2]) من نافذة الحياة ، ص ٥٧ .

ويقول :

لو لــم نذق مضض الأسقام عاتية *** لــما عرفنا لذيذ الصّح في الله ([1])

ويجعل الألم الناتج عن المرض مما يُذاق ، وهو في الحقيقة شعور يسكن الإحساس نتيجة علّة في الجسم، وفي الطرف الآخر يقابله بلذيذ الصّحّ (الصحة) ، وهو يريد الشعور بالصحة والعافية وهو أيضاً شعور نتيجة لسلامة الجسم من العلل، فناب الذوق عن الشعور ، ولا شك أن المشاعر التي يشعر بها الإنسان نتيجة المرض أو الصحة مما يصعب وصفه والتعبير عنه، فلا يملك المريض إلا أن يئن للدلالة على ألمه أو أن يقول إنه يتألم ، ولكن طبيعة هذا الألم ودرجته لا يمكن التعبير عنهما إلا بوصفهما أو تقريبهما من السامع أو المتلقي ، ولعل الذوق بعده حاسة فعالة في جسم الإنسان هي أقرب ما تكون إلى توضيح المعنى الغائم أو الغامض ، لذلك نجد الشاعر يميل إلى استعارة لوازم الذوق وهو الطعم من حلاوة ومرارة للتعبير عن المعاني الغامضة.

ويقول أيضاً :

لنذيقه مرَّ العقاب لسوء ما *** كسبت يداه في البــواء العزل([2])

فجعل للعقاب طعماً وجعله هذا الطعم مُرّاً ، لتقريب الشعور الذي سيشعر به هذا الذي سوف يقع عليه العقاب، تقريبه من المتلقي ليدرك مبلغ الإحساس الذي سيقع على المعاقَب.

والعقاب سواءٌ كان بدنياً أو نفسياً فإنه لا يعدو أن يكون شعوراً بالألم ، وهو في حقيقته لا يمكن تحديده إلا بتقريبه من المتلقي بما تدركه مشاعره وحواسه.

ومثل ذلك قوله :

وصبراً على مُرّ القضاء الذي دهى *** فما الصبر إلا شيــمة لأباة([1])

---

[1]) فارس الضاد ، ص ١١٥ .

[2]) من نافذة الحياة ، ص ٥٦ .

وفيه يجعل القضاء طعما يُذاق وهذا الطعم تعرفه هذه الحاسة، وهو المرّ، ليدل على طبيعة هذا القضاء.

ث- اللّمس :

ومن ذلك أيضاً اعتماد الخليلي على تقريب الشعور الغامض بتقريبه إلى الإحساس مع حاسة اللمس ، حيث يستعير ما هو من لوازم حاسة اللمس لما أراد تقريب صفته للمتلقي ، من ذلك قوله :

يا طريّ الأفـــكار هـــنـــئت بالعيـــ *** ـــــــــد طرياً صباحه ينـــديه([2])

فجعل الأفكار طرية ، فكأنها مما يلمس ، ويريد بطراوة الأفكار الدلالة على صغر السن ، ثم يجعل صباح العيد طرياً أيضاً ، فإن يوم العيد في أوله كالصبي الذي هو في أول العمر.

ويقول أيضاً :

ونـــفض الخـــتام مسكاً طرياً *** يسكر الدهر من عصارة فيه([3])

وهو من تناوب الشمّ مع اللمس ، فللمسك رائحة زكية، وقد جعله مما يلمس، فالطراوة من خصائص الأجسام ، فأراد التعبير عن الرائحة الزكية للمسك بالملمس الطري الندي.

ويستعمل الإحساس بالخشونة فيقول :

تـــُربَـــة عزّ مع عيش خَشِنٍ *** أكرم من كرسيّ ذلّ في هنا([4])

فجعل الخشونة من صفة العيش ، ليدل على الكدّ والكدح فيه ، فدل على هذه المشقة في العيش بأنه خشن.

ويستعمل أيضاً القساوة ، فيقول :

---

[1]) وحي العبقرية ،ص ٤٧٦ .

[2]) الخيال الوافر ، ص ١٨١ .

[3]) المرجع السابق ،ص ١٨١ .

[4]) وحي العبقرية ،ص ٥٩٩ .

أهيبوا بهم برقيق البيـ *** ـان سحراً يلين قاسي الحُلوم[1]

وقد جعلها للحلوم وهي العقول ، ولا توصف العقول بهذا ، إنما أراد الدلالة على تعنتها وصلابتها على رأيها ، وقد أسند القدرة على تليين هذه العقول المتصلبة المتعنتة إلى ما في البيان من سحر أخاذ.

ومن ذلك أيضاً :

وللشهوم شهامات يخزُّ بها *** قاسي الإرادة منكباً على الجسم[2]

وفيه جعل الإرادة قاسية للدلالة على صلابة الرأي والعزم الشديد.[3]

لقد جاءت استعارات الخليلي – في جزء كبير منها– مرتكزةً على الحواس ، ولعلها من أوضح المسالك إلى فؤاد المتلقي كي يدرك المعاني التي يريدها الخليلي ، فإن المشاعر العامة كالفرح والغبطة والحزن والألم والحسرة وغيرها مما لا يمكن تحديده بدقة أو وصف مبلغه في نفس الإنسان إلا بتقريبه من المتلقي ، فإن أراد المتكلم شاعراً كان أو ناثراً إن يوصل هذه الخلجات وأن يضع متلقيه في الموقف الشعوري الذي يؤثر فيه هو ، فلا بد إذاً من تقريبه إلى هذا المتلقي حتى يصل إلى الدرجة الإدراكية التي وصل إليها الشاعر نفسه أو المتكلم نفسه، فالمشاعر التي تخالط عواطف الإنسان كثيرة ، ومدار البيان واقع في كيفية التعبير عنها ووصفها وتوصيلها للمتلقي ، فكان كلّما أحس بغموض في صفة شيء ما ، وصفه بغيره أو استعار له من غيره ، مما يمكن أن يكون أقرب مأخذاً أو إدراكاً ، كاستعارته ما يُلمس لما يُشمّ ، أو ما يُذاق لما يُسمع .

---

[1]) فارس الضاد ، ص ٥٣٢ .

[2]) الوحدة، ص ٢٦ .

[3]) ومن هذه الحواس المستعملة في استعارات الخليلي : الشم ، وهي أقلها تردداً في شعر الخليلي ، ومن الأمثلة على استعماله الاستعارة فيها قوله :

وختاماً مسكه من ذكركم *** عطّــر الأكوان نشراً طيبا

وسلام عليك ما فـض ختم *** مسكه عطر الوجود بفيه

فحكيـت الـذي جرى غبـرة مني *** لصيت قد عطر الأزمانا

ثالثاً: علم البـــــديع :

- المحسناتُ المعنوية([1]) :

تؤدّي المحسناتُ البديعية المعنويّة دوراً عظيماً في الناحيتين ؛ الجمالية والبلاغية، فهي جماليةٌ من جهة أنها تُكسب النصّ جمالاً و انسجاماً بالتقسيم والمقابلة والمشاكلة والمزاوجة وغيرها ، ثم بلاغيةٌ من جهة أنها تهدف إلى استثارة المتلقي بالمعاني العميقة المؤثرة ، يقول حازم القرطاجني :" فإنّ للنفوسِ في تقارُنِ المُتماثلاتِ وتشافُعِها والمُتشابهاتِ والمتضاداتِ وما جرى مجراها تَحْريكاً وإيلاعاً بالانفعالِ إلى مُقتضى الكلامِ لأنّ تناصُرَ الحُسْنِ في المُستحسَنَين المُتماثلَين والمُتشابهَين أمْكَنُ في النفس موقعاً من سُنوحِ ذلك لها في شيءٍ واحد ، وكذلك حالُ القُبْح."([2]) ، وفي ذلك تكمن العلاقةُ بين الإمكانات النحوية التركيبية للغة وبين أغراضِها البلاغية ، حيث تسمح الإمكانات النحوية التركيبية بالتعبير عن المعاني وتعميق أثرها بالمبالغة فيها وصبغها بصبغة الفعالية، ووضعها في صورٍ تركيبية بحيث يقع بينها تماثلٌ وتشاكلٌ وتضاد ، وهذا ما يجعل القارئ ينفعل ويتأثر بدرجاتٍ متفاوتةٍ انطلاقاً من الإجادة في استعمال هذه المحسنات ووضعها في سياقات فاعلة .

يجد قارئ شعر الخليلي عدداً وافراً من المحسنات المعنوية في شعره ، ينثرها أحياناً على مساحة النص كلّه ، وأحياناً يجمعها في مقطوعة من الأبيات، ولكن عند النظر في مجمل شعر الخليلي نجده يُكثِر من استعمال بعض من هذه المحسنات، ويُقِلُّ في الباقي ، وإن من المحسنات المعنوية التي أكثر من استعمالها الخليلي ما يأتي :

---

[1]) أما عن المحسنات اللفظية : فهي تقوم في دواوين الخليلي على المحسن البديعي الصوتيّ الأكثر دورانا وهو والجناس ، وقد استعمل الخليلي الجناس في نصوصه بشكل لافت للنظر ، وبدا الجناس في كثير من نصوصه عنصراً بارزاً في بنية النص الصوتية، وركنا أساسياً فيها، وقد مرّ في الفصل الأول والثاني فالحديث عن المحسنات اللفظية هنا سيكون تكرار لما مر متفرقا في الفصلين الأول والثاني، فقد بحث الجناس من خلال البنية الصوتية والإيقاع وتكرار الأصوات ، ومرّ أيضاً في التوازي في الفصل الثاني من خلال تكرار الألفاظ والتراكيب وتماثل الألفاظ في البنى الصوتية.

[2]) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٤٤ – ٤٥ .

١ – التقسيم :

وهو إيراد المعنى مقسّماً في تراكيب متمايزة بحيث يمكن ملاحظة القسمة وتحديد بدايتها ونهايتها .

يقول الخليلي في مدح أسرته :

وأسرة أمنع في عزها *** من تسبع إن يكن الفخر التقى([1])

لباسها التقوى وتاجها الهدى *** وحليها الجود ودرعها العزا

فهذه الأسرة مقسمة في البيتين إلى أقسام ؛ أولها : هيئة الأسرة، والهيئة مقسمة أيضاً كما يأتي: لباس وهو التقوى ، وتاج وهو الهدى ، وحلي وهي الجود ، ودرع وهو العزاء.

ثم يقدم تقسيم آخر للأسرة فيقول:

سلسلة من راشد فمرشد *** فصالح فمصلح فمرتضى([2])

فحاكم فعادل فعالم *** فعامل فمؤمن فمقتفى

يتحدث الشاعر عن آبائه وأجداده ، ويقسم الأسرة إلى أعلامها الذين لمعوا فيها وقد عُرفوا كلهم بصفة : كالرشاد والعلم والعدل، فهي سلسلة من : راشد، ومرشد، وصالح ، مصلح، ، ومرتضى ، وحاكم، عادل، عالم ، وعامل ، ومؤمن، ومقتفى، وحاصل التقسيم في هذه الأبيات يمكن تصويره بالرسم الآتي :

---

[1]) من نافذة الحياة ، ص ٩٩

٢) المرجع السابق ، ص٩٠

- أسرته
  - (من حيث الشكل):
    - لباسها التقوى
    - تاجها الهدى
    - حليها الجود
    - درعها العزا
  - (من حيث الجوهر)
    - راشد
    - مرشد
    - صالح
    - مصلح
    - مرتضى
    - حاكم
    - عالم
    - عادل
    - عامل
    - مؤمن
    - مقتفى

فقسم الخليلي أسرته إلى ناحيتين: شكل وجوهر ، ثم قسم كل ناحية منهما إلى فروع، فقدم بذلك صورة كاملة عن هذه الأسرة ، وأنه لا يأتيها النقص لا من جهة شكلها ولا من جهة جوهرها، فأراد بهذا التقسيم التعداد والشمول : تعداد الفروع وشمول المديح لها.

ومن هذا التقسيم أيضاً قوله :

حياك من هذي الحياة سعدها *** وجدها وفخرها والرتب([1])

فقسم الحياة إلى : سعد ، وجد، وفخر، ورتب.

ومنه أيضاً قوله :

قسمان هذا بين عقل نير *** وغريزة من شهوة عن عنصر

يتغالبان به بسرّ جوهري *** أما الأخير فللتشهي ينبري

لا عقل عما يشتهيه يعوّق

هذا روابطه الطبيعة كلما *** طافت به طاف الحمى متهجما

فتراه يبني الكون بنياً محكماً *** لكنه لا ينتمي أو يُنتمي

أبداً إليه فعيشه متمزق

أما الذي وُجد الوجود لأجله *** وبنى الحياة لنفسه ولأهله

ومضى يرى عيش الخلود لنسله *** ويرى السعادة والهنا من فعله

فهو الذي فيه المقال ينسق

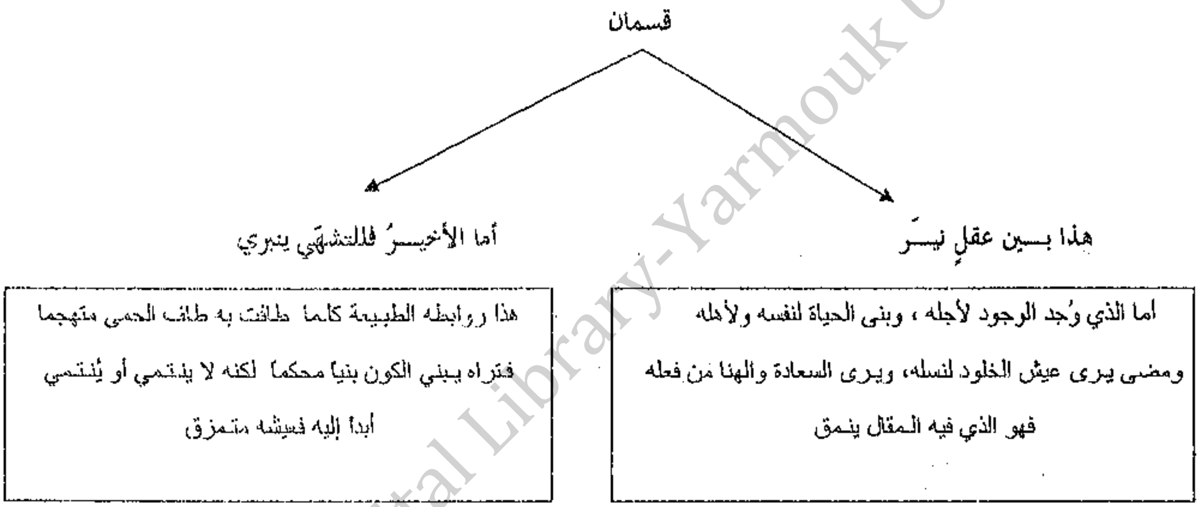
---

[1]) وحي العبقرية ، ص ٣٧٤

وفي القصيدة يقابل الشاعر بين شخصين في سياق ردّه على سائل يسأل :

أَيَحلُّ حرمان الحبــيب، من اللقا ؟[1]

فيقسم الناس في هذا الأمر (حرمان الحبيب من اللقاء) إلى فئتين ، ثم يذكر لكل قسم منها ما يراه :



فيأتي التقسيم هنا من قبيل التفصيل في الإجابة ، لأن المسألة فيها وجهان كما يرى الخليلي، فلا يخلو أن يكون الإنسان فيها أحد اثنين ؛ الأول : هو مَن يعشق ويطلق العنان لعشقه وشهواته ، ومَن يدخل في هذه الفئة فقد استحقّ الذم، أما الثاني : فهو صاحبُ العقل والنهى ، فلا ينجرف مع العشق، بل يكبح جماح نفسه وهواها، "فهو الذي فيه المقالُ يُنَمَّقُ."

٢ – اللف والنشر[2] :

وهو أن يورد الشاعر الكلام الذي يحتوي أكثر من عنصر (أو مسند)، ثم يصف هذه العناصر في كلام لاحق، فيقوم السامع بإرجاع كل وصف لموصوفه، وهذا يشابه إلى حدٍّ ما تعدد الضمائر في العبارة الواحدة ، فيقوم السامع بإرجاع كل ضمير إلى العنصر المتعلق به.

[1]) وحي العبقرية ، ص ٤٣٨

[2]) عرفه السكاكي بأن قال : " وهما أن تلف بين شيئين في الذكر ثم تتبعهما كلامًا على متعلق بواحد وبآخر من غير تعيين ،ثقة بأن السامع يرد كلاً منهما إلى ما هو له."، مفتاح العلوم ، ص ٤٢٥ .

من ذلك قول الخليلي :

كأنه وسيفه ودرعه *** نُورٌ ونارٌ وخطوطُ بُرد[1]

كأنه وطرفه ورأيه *** صاعقةٌ وعارضٌ والمهْدي

كأنه وحزمه وعزْمه *** مَلْكٌ وحصنٌ ومضاء حد

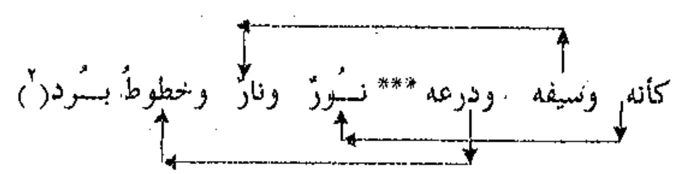
كأنه وأمره وحكمه *** شمسٌ وأفقٌ ومنارُ رُشْد

كأنّه وعدله وقهره *** طودٌ وميزانٌ وشدُّ قد

كأنه وجدّه وجِدّه*** بدرٌ وسعدٌ وخفوق بند

كأنه وشده وهمه *** سعدٌ ونحسٌ وجلالُ قصْد

فهو يجعل الشطر الأول من كل بيت لفّاً ، ثم ينشر في الشطر الثاني ، مع محافظته على ترتيب المشبه به في الشطر الثاني (النشر) ليلحق بمشبهه في الشطر الأول (اللف):



فالضمير الهاء في (كأنه) هو المشبه الأول، والمشبه به (نور) ، يتبع ذلك المشبه الثاني (سيفه) والمشبه به الواصف له (نار)، ثم المشبه الثالث (درعه) والمشبه به الواصف له (خطوط بُرد) ، وهي البنية الظاهرة للف و النشر ، لكن المتأمل يمكن أن يفهم الصورة على أنها مركبة لأن النشر في الشطر الثاني من البيت يترتب عليه جمعٌ

[1]) من نافذة الحياة ، ص ١١

[2]) المرجع السابق ، ص ١١

لأجزاء الصورة في (مزيج) واحد من العناصر المنشورة، وذلك بالنظر إلى عناصر اللف التي تحوي ضمير الممدوح (الفدائي) وهو الهاء في (كأنه) ، فالضمير يتصل بالمشبّهات (السيف) و(الدرع)، فإن كانت الواو هنا واو المعية فيجب جمع أجزاء الصورة في الجهتين : جهة اللف وجهة النشر ، بمعنى أن هيئة الممدوح متقلداً سيفاً ودرعاً تشبه : النور والنار وخطوط البُرد معاً ، أي كأنه قال : كأن الممدوح متقلداً سيفاً ودرعاً نورٌ متقلداً ناراً تزينه حلةٌ مخططة.

فلنا أن نتخيل الصورة بأن نوراً يلبس ناراً تزينه خطوط الحلة (البُرد) ، وهي الصورة الكاملة بعد جمع الأجزاء المنشورة : النور والنار وخطوط البُرد، فيكون اللفُّ في الشطر الأول لجمع أجزاء الصورة المراد تشبيهها ، والنشرُ تفصيلٌ لعناصر هذه الصورة بوجهٍ آخر، أي باختيار مشبهٍ به مناسبٍ لكل مشبه مع عدم مراعاة الانسجام بين عناصر الصورة في جهة المشبه به وهي أنّ النور يتقلد ناراً تزينه حلّةٌ ذات خطوط جميلة، فمقابل الممدوح نور،ومقابل السيف نار ، ومقابل الدرع خطوط بُرد، فأجزاء الصورة هنا تذهب بكل جانب من جوانب شخصية الممدوح إلى أقصى حد ، فإنه نور، وإن أراد أن يبطش فسيفه نار ، وفي الوقت نفسه يجمّل هيئته بالدرع الذي يحمله لصد الطعنات، على أن الصورة التي وضعها في هذا البيت هي لمحارب ، فأراد أن لا يقتصر على هذا الجانب بجعل ممدوحه رجلَ حرب فقط ، فراح – في الأبيات الثاني والثالث وما بعدهما – يشيد برأيه وحكمته وعدله جاعلاً منه الرمزَ والمثال لكلّ منقبة.

يسلك الخليلي هذا المسلك البلاغي ، معتمداً على اللفّ في الأشطر الأولى من أبياته ، ثم النشر في الأشطر الثانية منها مستثمراً هذا المحسن المعنوي في إظهاره بمظهر الذي يريد تعداد مناقب الممدوح الكثيرة المتوالية ، فهي تأتي مرتبة متلاحقة متوازنة مرصوفة رصفاً، كأنه يريد من تلاحقها إيقاع قناعة لدى المتلقي بأن هذا الرجل قد بلغ الذروة القصوى في كل ما هو مستجاد من الصفات، وهو ما يمكن جَنْيُهُ من المعاني من وراء هذا المحسن البديعي.

٣- تجاهل العارف :

وهو أن يطرح الشاعر سؤالاً بحيث يظهر أنه لا يعرف الإجابة عنه في حين يقتضي الموقف أن يكون عارفاً بما تكون علية إجابة سؤاله، يقول السكاكي في تعريفه إنه : " سَوْقُ المعلومِ مَساق غيره، "([1])، ومما جاء في شعر الخليلي منه :

أأشجاه ترجيع الحمـــام فغردا *** أم ارتاع منه إذ شدا فـتنهدا([2])

أم ارتاح للطيف الذي زارنا هدا *** على حلمتيه المسك أذفر أسودا([3])

أم اشتاق للـــمغنى الـــمريع وأهله *** مطالع أقمار الحياتين سرمدا

ويقوم هذا المحسن المعنوي على أسلوب الاستفهام عند الخليلي ، والسبب الحقيقي الذي يُدخِل هذا الاستفهام تحت مصطلح (التجاهل) أن الشاعر يطرح سؤالاً في حين لا ينتظر إجابة عنه من المتلقي، بل يقصد معنى بلاغياً من وراء هذا الاستفهام، كالتمني أو التحسر أو التعجب أو الإثبات أو النفي أو غير ذلك ، فإن كان تجاهل العارف يؤدي وظيفة تحسينية على صعيد المعنى فهي بلا شك نقل الاستفهام من دائرة الطلب – أي طلب معلومة (فائدة) – من المتلقي وهي إجابة الاستفهام ، إلى تقديم معلومة (فائدة) للمتلقي أي الإخبار، وهو المعنى البلاغي ومثال ذلك قوله :

سمراء ما هذا التفاعل بيننا *** ما هذه اللفتات تندي الأعـــينا([4])

ما هذه النظرات تضمر نحونا *** وتسد شباك الهوا بسيد المنوا

ما هذه الأرواح في تأثيـــرها *** ما هذه النغمات عـــبر أثيـــرها

---

[1]) مفتاح العلوم، ص ٤٢٧ ، وتمام قول السكاكي : " ولا أحب تسميته بالتجاهل " ولعل سبب بغضه لهذه التسمية أن في القرآن الكريم أمثلة لهذا المحسن البديعي المعنوي ، فلم يرد نسبة التجاهل إلى الله عز وجل ، كذلك (العارف) وهو من (المعرفة)، فإن الله تعالى يوصف بالعلم لا بالمعرفة، وقد مثل السكاكي لهذا المحسن المعنوي بقوله تعالى :" قل إنا أو إياكم لعلى هدى أو في ضلال مبين"

[2]) وحي العبقرية ، ص ٣٨٠ .

[3]) الذَّفَرُ بالتحريك والذَّفَرَةُ جميعاً شِدَّةُ ذَكاء الريح من طِيب أو نَتْن. لسان العرب، مادة : ذفر.

[4]) وحي العبقرية ، ص ٤٦٥ .

فالتجاهل مفهوم من قوله : ما هذا التفاعل بيننا؟ لأنه لا يريد إجابة فهو يعرف ما حقيقة هذا التفاعل بينه وبين السمراء التي يخاطبها، إنما هو يتعجب منه ، فإن (التجاهل) هنا يفضي إلى التعجب من حسن هذا التفاعل، كذلك في الاستفهام الذي يليه : ما هذه اللفتات تندي الأعينا ؟ كذلك قوله : ما هذه النظرات تضمر نحونا ؟ ، وقوله : ما هذه الأرواح في تأثيـرها ؟ وقوله : ما هذه النغمات عبر أثيـرها ؟ فيصبح تجاهل العارف مساوياً من الناحية الوظيفية للمعنى البلاغي المترتب على الاستفهام.

ويقول الخليلي أيضاً:

ما هذه القطرات من تامورها([1]) *** تسودُّ أو تصفرُّ من خوف النوى([2])

وفيه يسأل الخليلي عن القطرات من دمها أو من مائها والضمير يعود إلى الأرواح، وهذه القطرات تسودّ أو تصفر ، وسبب ذلك خوفها من الفراق. فهو يستفهم في مطلع البيت : ما هذه القطرات ؟ ثم يقدم الإجابة عن سبب اصفرارها أو اسودادها، فكأنه قال : ما لهذه القطرات تصفرّ أو تسود؟ ثم قدم الإجابة عن ذلك، فقال : من خوف النوى .

يقول أيضاً :

يا خليليَّ ما لليلي طويل *** أشـمال تجره أم شـمول([3])

وفيه يتساءل الشاعر عن طول ليله ما الذي جعله طويلاً ثقيلاً، في حين أنه يعرف سبب ذلك، إنما أراد أن يبدي تذمّره من هذا الليل لما يقاسيه من هم فيه أذهب عنه لذة الكرى.

---

[1]) أورد لسـان العرب معاني عدة لكلمة (تامور) ،قد يستقيم منها اثنان فقط في هذا النص ، الأول : " وما بالدار تأمور أي ما بها أحد وما بالركية تامورٌ يعني الماءَ" مادة :أمر. والثاني :" والتامُورُ الدم أي حملوا دمه إلى أبياتهم" مادة : نفس.

[2]) وحي العبقرية ،ص ٤٦٥ .

[3]) فارس الضاد، ص ٧٩٠

٤ – المُشاكلة :

ويكثر هذا المحسّن عند الخليلي في ديوان (الوحدة) ، الذي خصصه لتسطير أمجاد القبائل العمانية عبر التاريخ وذكر أعلام هذه القبائل وزعمائها وما اشتهرت به كل قبيلة منها وأبرز رجالها الذين وصفوا بالعلم والرياسة والشجاعة وغير ذلك من المناقب ، فتظهر المشاكلة في سياق المدح، فيأتي بكلمة مُشاكِلة لاسم القبيلة أو الرجل الذي يمدحه (الكلمة المشاكَلة)، على النحو التالي :

وأحمد لأحمدٍ إقداما تطول به *** أيدي الفحول ويعلو فوق طودهم([1])

فالمشاكلة في قوله (احمد) فعل أمر من (حمد) ، ليشاكل العلم (أحمد) وهو يتحدث عن مآثر الشيخ أحمد بن عبد الله الكندي.

ويقول :

أما المكاتيم فالكتـــمان شيمتهم *** فيا لها شيمة من أكرم الشيـــيم([2])

أما الهواشـــم فاهشـــم أنف ذي بطر *** بصلدهم فهم صلد لمتّهم

وللحزاميّ حزم لا تفت به * ** عوامل الكيد من لاح وذي غشـــم

وللـــمعينيّ عين من معين هدى *** لا يعـــتريها جفـــاف في عيونهم

أما الفرارجة الشـــم الألى فرجوا *** كربا عن المبتلي عزّوا بنصرهم

---

[1]) الوحدة ، ص ١

[2]) المرجع السابق ، ص ٢٤

وفي هذه المقطوعة مشاكلات بين أسماء القبائل وألفاظ يأتي بها متفقة مع اسم القبيلة أو قد تكون أحداها مشتقة من الأخرى ، فالمشاكلة بين الألفاظ التالية :

المكاتيم ....فالكتمان شيمتهم.

الهواشم ....فاهشم أنف ذي بطر.

الحزامي ....حزم لا تفت به.

المعيني .... عين من معين.

الفوارجة .... الشم الألى فرّجوا كربا.

فيكون غرض المشاكلة هنا هو التأسيس لمدح جزئي يقوم على كلمة واحدة في سياق مدح أعمّ وأشمل ، ذلك أن المشاكلة تفهمنا أن اسم القبيلة أو الرجل مشتق من هذه الصفة المحمودة التي تعنيها الكلمة ، ثم يؤكد ذلك بالثناء عليها ، ففي البيت الأول يثبت (للمكاتيم) صفة التستر على العيوب ، وكظم الغيظ وما جرى مجرى ذلك المفهوم من صفة الكتمان ، وقد تحقق هذا بالمشاكلة بين اسم القبيلة وصفة الكتمان ، ثم يقرر أن هذه الصفة من أكرم الصفات ، فيقول : فيا لها شيــمة من أكرم الشيــم، وكذلك يفعل في البيت الذي يليه ، (فالهواشم) حربٌ على كل ذي زيغ وبطر ،فهم لا يقبلونه ولا يقرونه، وهم سلاح صلد في وجهه، بهم تُهَشّمُ أنوف هؤلاء.

ومن المشاكلة أيضاً قول الخليلي :

ورواحيه بأرواح السلام كما *** يــراوح الروح نفح البرء من سقم([1])

---

[1]) وحي العبقرية ، ص ٤١٨

فقد أوقع المشاكلة في قوله : (الروح) ، ليشاكل بها الألفاظ الأخرى في البيت ، وهي : رائحيه ، بأرواح (جمع ريح)، يراوح، فجعل الشفاء من المرض للروح ، وهو في الحقيقة للجسد، إنما جاء بهذه الكلمة للمشاكلة.

ويقول أيضاً :

أيا معشرا راضوا النفوس على الهدى *** فطال بهم فوق السماك مطاله[1]

وقد أوقع المشاكلة في كلمة(مطاله) ، ليشاكل الفعل (طال) ، ويقصد بـ(مطاله) : الزمن، أي طال عليهم الزمن وهم في ذروة السماك ، فقد كانوا سادة لوقت طويل.

٥ – المقابلة :

تقوم المقابلة في أساسها على فنّين أو محسنين معنويين هما : المطابقة ، والتقسيم [2] ، أما المطابقة فهي معروفة أنها إيراد الشيء وضده ، استناداً إلى المعنى المعجمي ، ولكن الخليلي يعمد إلى ألفاظ غير متطابقة معجمياً فيضعها في سياق بحيث تبدو متطابقة ، أما التقسيم ، فإن المقابلة تقوم –ضمنيا–على تقسيم أمر ما إلى قسمين متضادين، ، وهذان القسمان يتعلقان بمتعلق واحد فترتبط المتضادات به ، فتصبح بذلك المقابلة فنّاً مركّباً من المطابقة والتقسيم واجتماع هذين المحسنين معا ينتج عنه المقابلة ، يقول الخليلي :

وأدلج والأقمارُ ترعى مكانه *** وسار وقرنُ الشمس بادٍ جماله[3]

فالمقابلة تقع بعد جمع المتطابقات أو الثنائيات الضدية أو شبه الضدية : أدلج و سار ، والمعنى هنا سير بالليل وسير بالنهار على إيهام المطابقة، ولا شك في أن الشاعر يقصد بالفعل (أدلج) المسير ليلاً ، وإلا فلا معنى لذكره (الأقمار) ، فلا يستقيم أن يقال إن أدلج هنا تعني دخول والليل ، لأن هذا مفهوم من كلمة (الأقمار) ، ثم

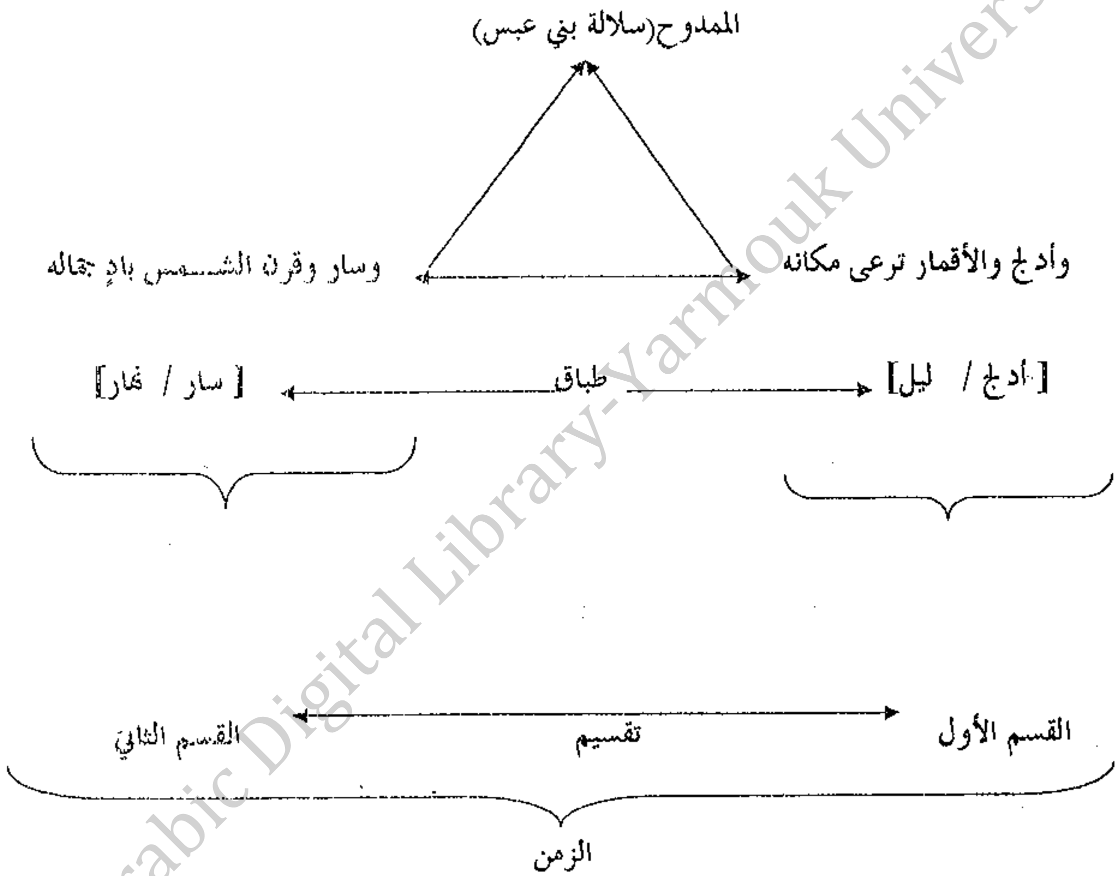
---

[1]) فارس الضاد ، ص ١٥١

[2]) يقول ابن رشق القيرواني:"المقابلة : بين التقسيم والطباق وهي تتصرف في أنواع كثيرة ، وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب ، فتعطي أول الكلام ما يليق به أولاً ، وآخر الكلام ما يليق به آخراً ، ويأتي في الموافق بما يوافقه وفي المتخالف ما يخالفه". ابن رشيق القيرواني، العمدة ،حققه محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، ط١ ، ١٩٣٤ ، ج٢ ،ص ١٥ . و يقول حازم القرطاجني : " وأما المتخالفات والمتضادات فقد تكون الصيغ أيضاً فيها تاسيمية وتفسيرية " . منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٤٧

[3] فارس الضاد ، ص ١٥٠

يطابق بين : الأقمار ، وقرن الشمس ، أي الليل والنهار، والمقابلة واقعة في جمع الألفاظ المترافقة في دلالتها في قسم ، ثم يأتي بضدّها — أو بما هو شبيه لضدّها— في قسمٍ آخر، ويمكن تصوير بنية المقابلة بالشكل الآتي:



وهذا يعني أن المقابلة تقوم على الطباق بين عناصر متعددة في بنية من التقسيم ، فالطباق بين (أدلج) و(سار) ، و(الأقمار) و(قرن الشمس) ، والتقسيم واقع في قسمة الزمن إلى ليل ونهار .

ويقول الخليلي :

نهضت رسول الله والأمر ضيق   وفارقتنا والأمر بالفتح واسع([1])

وفيه مقابلة بين بداية الدعوة وحالها ، ونهايتها وحالها ، ففي البداية كان أمر الناس في ضيق والحياة ضنكى لأنهم يعيشون الجاهلية ، وفي المقابل كانت النهاية أنْ قُبِضَ الرسولُ صلى الله عليه وسلم وقد أكمل الله دينه وأتمّ

---

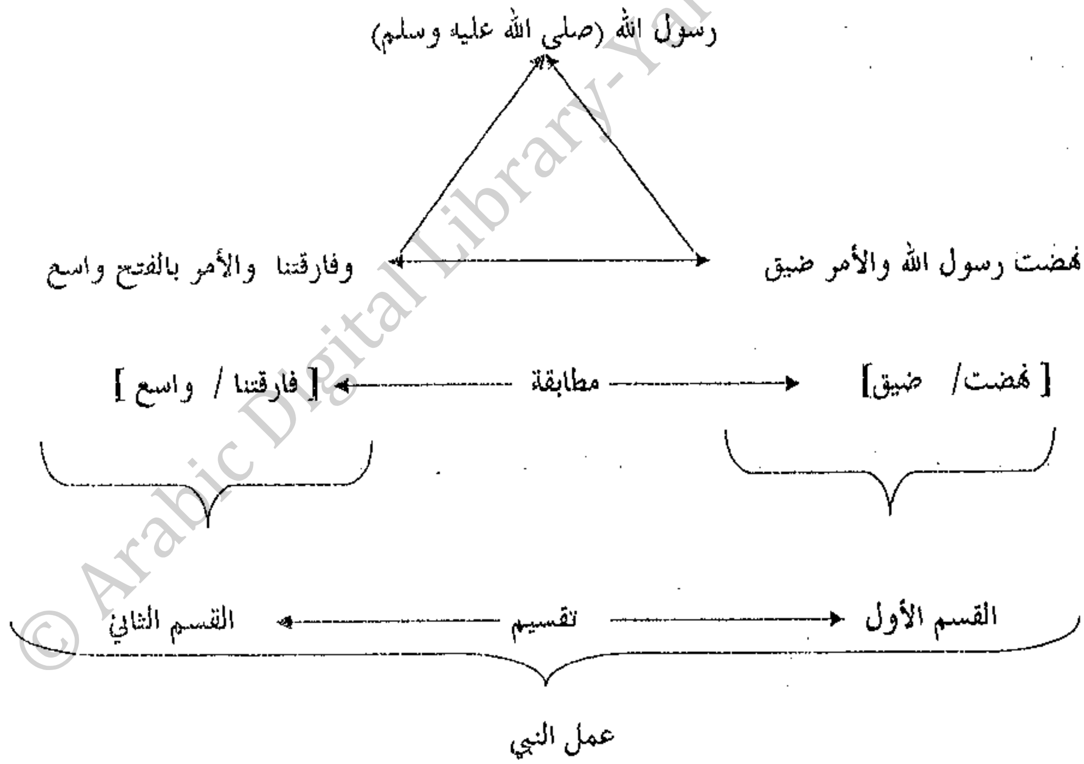
[1]) من نافذة الحياة ، ص ٣٠

نعمته ، لصار أمر الناس في سعة ، والمقابلة قائمة على المطابقة بين { (نهضت) و(الأمر ضيق)} من جهة ، و{ (فارقتنا) و(الأمر واسع)} من جهة أخرى .

نهضت (بداية) ....فارقتنا(نهاية)

الأمر ضيق ....الأمر واسع

وتقوم المقابلة على التقسيم ، حيث يقسم حياة النبي إلى قسمين : بداية (نهضت) ، ونهاية (فارقتنا).



يقول الخليلي أيضاً :

أسبلت دمعي فـقالت *** لو كنـت شهما كففته([1])

وصنـت دمعي فـقالت *** لو كنـت صبا ذرفته

---

[1] م فارس الضاد ، ص ٦٥

وتتضح المقابلة بالتقسيم كالآتي :

أسبلت دمعي ←――――――― صنت دمعي

لو كنت شهما كففته ←――――――― لو كنت صبا ذرفته

وفيه يُوجِدُ الخليليُّ ثلاث علاقات تضادية ، اثنتان منها على إيهام المطابقة ، وواحدة كانت المطابقة فيها حقيقية كما تبدو في السياق:

١- أسبلت .... صنت ، وفي المعنى المعجمي لا ضدية بينهما.([1])

٢- شهما .... صبًا ، وفي المعنى المعجمي لا ضدية بينهما.([2])

٣- كففته .... ذرفته ، يُحمل اللفظان على الضدية.

وهكذا تتشكل الصورتان المتقابلتان ، بحيث يتم الإيهام بالضدية بين هذه الألفاظ من خلال وضعها في هذا السياق التقابلي في حالين تدوران على (البكاء) كفًا وذرفًا ، وموقف المحبوبة من ذلك([3]).

---

[1]) في لسان العرب ،مادة سبل :" وأَسْبَلَ ازاره أرخاه ،وامرأة مُسْبِلٌ أَسْبَلَتْ ذيلها ، وأَسْبَلَ الفرسُ ذَنَبَه أرسله. التهذيب : والفرس يُسْبِل ذَنَبه والمرأة تُسْبِل ذيلها ، يقال: أَسْبَل فلان ثيابه إذا طوّلها وأرسلها إلى الأرض"، اما في معنى(صنت) ففيه: "الصَّوْنُ أن تقيَ شيئاً أو ثوباً، وصانَ الشيءَ صَوْناً وصِيانَةً وصِيَاناً"، مادة: صون.

٢) وفي لسان العرب ،مادة شهم :" الشَّهْمُ الذَّكِيُّ الفُؤاد المُتَوَقِّدُ الجَلْدُ، والجمع شِهام ،قال: الشَّهْمُ وابْنُ النَّفَرِ الشُّهامِ ،وقد شَهُمَ الرجلُ بالضم شَهامة وشُهومة إذا كان ذَكِيًا فهو شَهْمٌ أي جَلْدٌ"، وفي معنى الصب فيما يلائم هذا السياق :" الصَّبابة الشَّوْقُ ،وقيل: رقته وحرارته ،وقيل: رقة الهوى صَبِبْتُ إليه صَبَابة فأَنا صَبٌّ ،أي عاشق مشتاق، والأُنثى صَبَّة. سيبويه :وزن صَبٌّ فَعِل ،لأَنَّك تقول: صَبِبْتَ بالكسر يا رجل صَبابةً".

[3]) ومنه أيضاً قوله : وبالعدوة الدنيا المدى وضيازه *** وبالعدوة القصوى الهوى وشغازه" ص ٦٥٨ ، وفيه تقابل بين العدوة الدنيا بما فيها، والعدوة القصوى وما فيها ، وهما ضدان.

٦– مراعاة النظير:

وهو من المحسنات المعنوية التي نجدها عند الخليلي بين الحين والآخر، وهو إيراد عناصر متصاحبة يستدعي أحدها الآخر ، ويصحب بعضها بعضاً في سياق علاقة تناظر لا ضدية

كقول الخليلي :

والعلم في يدك اليمنى تـفك به *** ما أغلقـته عوادي الجهل بالغمـم[1]

والحلـم في يدك اليسرى تسر به *** أهل الحـفيظة والفرسان في اللجم

تقوم بنية البيتين على إيراد النظائر ، فالعلم في البيت الأول نظيرة الحلم في البيت الثاني ، فهما متناظران وإن أحدهما يستدعي الآخر لأن بينهما علاقة ، ومن تمام مراعاة الأشياء المتناظرة هو المجيء بهما في تركيب متواز، حيث جعل كلاً منهما مبتدأ ، فبدأ بالعلم ثم أتبعه بجار ومجرور، وجملة فعلية (تفكّ به) ، ثم أتم المناظرة بينهما بأن جاء بالحلم أيضاً مبتدأ ثم اتبعه بجار ومجرور ثم بجملة فعلية ، يضاف إلى هذا أن بنية التناظر هنا تقع في سياق يشبه سياق المقابلة ، إلى حدّ ما ، وفي البيتين أيضاً يتقابل ذكر اليد اليمنى (يدك اليمنى) في البيت الأول ، وذكر اليد اليسرى (يدك اليسرى) في البيت الثاني. كذلك يناظر الشاعر بين (الجهل) و(الغمم) فالجهل يورث الغم .

ومثل ذلك قوله :

محمد سيدّ الكونين والثـقليـن والفريقـين من عرب ومن عجم[2]

ومرعاة النظير في قوله : (الكونين) و(الثقلين) ، كذلك في قوله : (عرب) و(عجم) .

---

[1]) الوحدة ، ص ٢

[2]) المجتليات ، ص ٣٠

ويقول أيضاً :

حمل الشرك منه هما وغماً *** إذ حباه الرحمن كنـــزا مهما[1]

والنظائر التي يراعيها الخليلي هنا هي : (الهم) و (الغم) .

ولم تخل دواوين الخليلي من المحسنات المعنوية الأخرى ، فهي حاضرة لكنها لم تصل من حيث الكم إلى درجة تلك التي تم التمثيل لها هنا[2] .

فإن كان مدار التعبير واقعاً على البيان وتوكيد المعاني ، فإن مراعاة النظير تؤدي وظيفة الإحاطة بالمعنى من جميع جوانبه ، لأن بين النظائر علاقة دلالية قوية فهي تنتمي إلى حقول دلالية متقاربة ، ومتعلقة بالذهن إلى حدّ أن ذكر أحد النظائر يستدعي ذكر الآخر كالهدى والنور ، والغم والهم ، والحلم والعلم. والتحسين المعنوي الواقع نتيجة استعمالها هو في قدرتها على لملمة أطراف هذه المعاني والإحاطة بها.

---

[1]) الجنليات، ص ١٠٤

[2]) من هذه المحسنات أيضاً :

١- العكس أوالتبديل ، ومثاله : وإن يكن بشرف مكتسب فمكسبـــي أشرف مـــما يقـــتنى" وحي العبقرية ، ص ١٣٥

٢- الأرصاد ، ومثاله : الله أكبر ما أجل والبلا نبأ أطاف مكبرا ومهللا

ركب الهوى فهوى على أقدامه وأتى النهى فنهته عن إقدامه" وحي العبقرية ٢٩٩

٣- المزاوجة ، مثاله : يا من يمثله وهمي فيكبره ومن يجيش به همي فيغشاني

٤- تشابه الأطراف ، مثال : سفرت يزيد لها الضيا ويزين كالشـــمس للأفق الفسيح لـــزين

كالشـــمس تحت غلائل من سقدس جليت فكل الكائنات عيون

ومن ذلك أيضاً قوله : " الحمد لله جُلُ الحمد لله *** الحمد لله كُلُ الحمد لله

الحمد لله حمدا لا يضارِعُه *** ذكرُ عليه مدارُ الحمد لله" فارس الضاد ، ص ٥٥٢ .

الخـــاتـــمـــــة :

لقد كان شعرُ عبد الله بن علي الخليلي نموذجاً للشعر القديم في العصر الحديث، وبدا الشاعرُ من خلال إنتاجه الشعري امتداداً للشعراء القدامى -بوجهٍ عامّ- في كثيرٍ من قصائده ، فقد ولج الشاعرُ تجربته الشعرية حاملاً معه منظومةً من العوامل التي طبعت هذه التجربة بالطابع الديني التراثي، وساعدت البيئةُ المحلية في تظليل هذه التجربة بظلالٍ اجتماعية تقوم على تعزيز انتماء الفرد إلى الجماعة ، والتمسّك بالعادات والقِيَم التي توارثتها الأجيال، والاعتزاز بالسير على خطى الأوائل السابقين، فكان الخليلي يتحدّث بلسان نفسه في مصالح قومه، ووطنِه عُمان وأمته العربية الإسلامية الكبيرة ، فأرّخ في شعره لعُمان ، متسلسلاً بالزمن منذ الجاهلية إلى إن وصل بها إلى حكم السلطان قابوس بن سعيد في العصر الحاضر، ومرّ على ذكر القبائل العمانية في ديوان (الوحدة)، مشيداً بها وبما قدمه فرسان هذه القبائل في خدمة الأمة والدين، وسلطّ الضوء على دور عُمان في نشر الإسلام الذي كان له حضورٌ ملحوظٌ ساطعٌ في قصائده، فكان الدينُ الإسلامي عمدةً في كثير من شعره ، فسجل التاريخ الإسلامي، وسطر في شعره الفتوحات ، ووقف الخليلي عند شخصية رسول الله محمد صلى الله عليه وسلم وأطال الوقوف بالمديح والتوسّل والحَضّ على اتباعه والتمسك بنَهْجه، فسجّل سيرته وأرّخ للأحداث والغزوات التي تمت في عهده صلى الله عليه وسلم ، ومرّ على ذكر كبار الصحابة .

لقد حمله انتماؤه إلى أمته على أن يعيش قضاياها ،فكان فرداً فاعلاً ينادي في شعره أبطالها للنهوض ، متخطّياً – بما أوتي من مشاعر قومية دينية– كلَّ الحدود الإقليمية والمحلية، ليكون عربياً مسلماً ، فرثى الشهداء والعلماء والرؤساء الذين عملوا في سبيل النهوض بالأمة ، ونادى في الأحياء إلى اتباع سبيل المحسنين ، والقيام بالأعباء وتحرير ما احتل من أرضٍ ، فكان لفلسطين ونكبتها من شعره نصيبٌ مفروض ، فذكر الفدائيين والمحاربين الذين ضحّوا في سبيلها ، ولم يدع الخليلي مناسبةً قومية –حزينة أو سعيدة تهتمّ لها الأمة إلا أدلى فيها بما يمليه الضمير المنتمي لقومه المحب لأبناء دينه، دفاعاً عن مصالحهم، ووقوفاً إلى جانبهم .

لقد عالج الخليلي موهبته الشعرية من خلال الأغراض التي عرفها الشعر العربي القديم ، فكان شعره مقسّماً إلى غزل ومدح ورثاء ووصف وإخوانيات وحكمة ووطنيات، فحاكى شعرُه الشعرَ القديم في هذا الجانب ، وسار على خطى من سبقه من الشعراء في ذكر الديار المقفرة ، ثم ذكر الواشي والرقيب في الغزل([1]) ، وذكر العطاء والنعمة والخير في باب المدح ، وفي الرثاء بكى الفقيد متحسرا متألماً ، وذكَرَ خصاله الكريمة التي ماتت بموته إمعاناً في فداحة الخسارة .

لم يبق الخليليُّ محصوراً في قالب الشعر العمودي ، بل راح يجاري عصره، فكتب على نمط الشعر الحر (أو شعر التفعيلة)، وأودع أشعاره هذه في ديوان (على ركاب الجمهور) محافظاً على رصانة البناء اللغوي ، ولم يخرج في الوقت نفسه عن انتمائه الديني التراثي ، فحاول في هذا اللون من الشعر أن يكون موضوعياً، فإن القصيدة الموضوعية " هي تلك التي ينأى الشاعر فيها عن ذاته خطوة أو خطوات عدة كي تكتسب القصيدة البعد الموضوعي الذي تسعى الفنون الأدبية كافة الاقتراب منه "([2]) فلم يكن شعرُه الحرّ ذاتياً ، فكان هذا الديوان سجلا قصصياً مسرحياً ، سجل فيه القصص التاريخي على هيئة مسرحيات شعرية دارت حول أبطال من التاريخ العربي الإسلامي، فتحدث عن الخلفاء والولاة ، فأنشأ مسرحية بطلها الخليفة الوليد بن يزيد بن عبد الملك بن مروان وابن عمه يزيد بن الوليد الذي ثار ضده، ثم تحدث عن عبد الملك بن مروان ، وذكر مقتل عبد الله بن الزبير ، وأَخْذَ الحجاجِ بن يوسف البيعة لعبد الملك([3]).

---

[1]) تقول نورية الرومي التي درست الشعر في منطقة الخليج فنيّاً ما معناه : إن شعراء الخليج العربي بصفة عامة تأثروا بشكل أو بآخر بالشعر القديم ، وقد تسللت كثير من مظاهر الشعر القديم إليهم وظهرت في أشعارهم في شتى الأغراض، فمن ذلك مثلاً قولها حول ذكر الوشاة والرقباء في الغزل :" وهذه الظاهرة موجودة بكثرة في الشعر القديم، ومن ثم فإنه يمكن القول بأنها قد تسربت الى هذا الغزل عن طريق الشعر القديم ، كما أنها في الوقت نفسه ظاهرة طبيعية في هذه البيئة التي تدين بتقاليد صارمة تحول بين المحبين، وتدين هذه الصلات العاطفية مما يجعل ذكر هؤلاء الوشاة والرقباء تعبيرا عن الجانب الاجتماعي الذي يرفض هذه العلاقات". نورية صالح الرومي، الحركة الشعرية في الخليج العربي، بين التقليد والتطور،بيروت، ط٣ ، ١٩٩٩ ، ص١٢٣/ ١٢٤،

[2]) صباح البشير، الشعر الحر في الخليج العربي: الكويت. عُمان.البحرين.قطر.الإمارات، دراسة فنية. الأكاديمية للنشر، ١٩٩٩ . ص٢٣٧ .

[3]) وهذا الترتيب هو ترتيب النصوص في ديوان على ركاب الجمهور، فقد جاء ذكر الوليد قبل ذكر عبد الملك ، وجاء ذكر عبد الملك قبل مجيء أخذ البيعة له.أي إنه لا يراعي الترتيب الزمني .

أما على المستوى اللغوي البنائي لشعر الخليلي ، فقد توصلت الدراسة الأسلوبية فيه إلى ما يمكن عدّه ملامح تميزية أسلوبية للشاعر عبد الله بن علي الخليلي ، وهي تتلخص في النقاط الآتية حسب ورودها في مستويات الدراسة الأربعة؛ الصوتي والتركيبي والدلالي والبلاغي :

أولاً : في المستوى الصوتي :

قسّمت الدراسةُ البنيةَ الصوتية إلى قسمين ؛ الأول : بنية الصوامت ، والثاني : بنية الحركات والمقاطع، ثم تعرضت إلى أثر البنية الصوتية في تشكيل الإيقاع، ثم وقفت عند ما يسمى بالعدول الصوتي وهو السلوك الخاص للخليلي في مبانيه الصوتية، وخلصت الدراسة في هذا المستوى إلى ما يأتي :

- على مستوى الصوامت :

وجدت الدراسة انسجاماً تاماً للبينة الصوتية من حيث الصوامت ، و الغرض الشعري الذي ينظم فيه الشاعر قصيدته، فكان تكرارُ الصوت المفرد أو المجموعة الصوتية كالمفخمات والمرققات والاحتكاكيات والانفجاريات وغيرها كان منسجماً مع الموقف والغرض ، بحيث يرى القارئ (أو المتلقي) انتشاراً للمفخمات مثلاً يفوق غيرها في الموضوعات التي يتحدث فيها الشاعر في مدح رجل عظيم مناسبةً لمنزلة الممدوح العظيمة .

- على مستوى الحركات والمقاطع :

وقد وقع انسجام بين طبيعة المقاطع من حيث الطول والقصر والفتح والإغلاق من جهة وغرض القصيدة وموضوعها التي يتحدث فيه الشاعر من جهة أخرى ، فكان كثرة أحد أنواع هذه المقاطع وقلّة الآخر ينبئ عن حسن تمثّل من قِبَل الشاعر لموضوع القصيدة ، فعندما تحدث عن معاني كالصبر أو عواطف كالحزن، غلبت المقاطع الطويلة التي تحتاج مدّاً في الصوت ، وانتشرت وسادت المقاطع القصيرة عندما تحدّث في موضوعات قريبة من مشاعر السعادة والابتهاج كجلاء المحتل مثلاً عن بلد عربي، وعلى مستوى الإيقاع في سرعته وبطئه جاء مناسباً لموضوع القصيدة أيضاً ، فالشعور بالسعادة كان يميل بإيقاع القصيدة إلى السرعة

والحركة الحيوية ، والحزن كان يميل به إلى الهدوء والبطء ، وهكذا كانت البنية الصوتية الموسيقية متناسبة مع موضوع القصيدة والغرض الذي تقع في دائرته.

- أثر البنية الصوتية في تشكيل الإيقاع :

أسهمت البنية الصوتية في تشكيل الإيقاع إسهاماً كبيراً ، وقد خلصت الدراسة إلى وجود ثلاثة أنماط صوتية إيقاعية تلعب دوراً بارزاً في تشكيل الإيقاع ، وهي :

أ- الإيقاع الفونيمي : وهو يتشكل من تكرار فونيمات محددة ، وهي صوامت وحركات.

ب-إيقاع صرفي : وهو ناتجٌ عن تكرار بنى صرفية كتكرار اسم الفاعل أو اسم المفعول.

ج- إيقاع تركيبي : وهو ناتج عن تكرار تراكيب، فإن هذا التكرار يعني تكرار أصوات في بنى صرفية ، لأن التركيب المكرر يفضي إلى المحافظة على نغمة إيقاعية كامنة في الألفاظ المكررة ، وهذا النمط من التكرار يؤدي إلى صناعة قوالب رتيبة تظهر بين الحين والآخر في النص.

- العدول الصوتي :

وهو الميل إلى بناء صوتي يمكن وصفه بأنه انحرافٌ عمّا هو مألوف ، أو استعمالٌ للقليل على مذهب الأسلوبين، وقد لوحظ عند الخليلي العدول الآتي :

١- قصر الممدود، وقد كان كثير الكم منتشراً في شعر الخليلي.

٢- استعمال الألفاظ ذوات الأصوات المكررة المكونة في مقطعين نحو : زقزق، عسعس، أو تلك التي تتكون من أكثر من مقطعين نحو : معمعان، غشمشم.

٣- عدول من صوت إلى آخر ، وهو قليلٌ نادر في شعر الخليلي.

ثانياً : المستوى التركيبي :

لقد توصّلت الدراسة الأسلوبية في هذا الميدان إلى النتائج الآتية :

١- على مستوى الجملة ، طولاً وقِصَراً:

توزّعت جمل الخليلي بين القصر والطول ، وتراوحت بين البساطة والتركيب([1]) ، وكان ذلك محكوماً بطبيعة النص اللغوية ، التي هي محكومة بدورها لطول البناء اللغوي وقصره ، وهذا البناء تقتضيه بحور الشعر العروضية التي ينظم الخليلي عليها قصائده ، فيؤثر على ذلك في طبيعة الجمل من حيث الطول والقصر، فيما مالت الجمل القصيرة إلى أن تكون بسيطة ، ومالت الطويلة إلى أن تكون معقدة مركبة، ولوحظ في شعر الخليلي انطلاقا من ذلك ما يأتي :

١- ميله إلى الجمل الاستدراكية باستعمال حرف الاستدراك (لكن) ، وكان هذا يؤدي إلى إيجاد جمل قصيرة مكونة من عمدتيها مجردين من المتعلقات في كثير من الأحيان، أو مع بعض المتعلقات القليلة العدد أحياناً، وقد سُمّي هذا النمط في الدراسة بـــ(الجمل المتعاقبة).

٢- شكلت الجمل الطويلة المركبة الكم الأعظم من شعر الخليلي، وهي جمل يغلب على أحد عمدتيها أن تتعلق به جملة ثانية تفضي إلى جملة ثالثة، فتكون الجمل بذلك مترابطة متداخلة لا تتم إحداها إلا بالأخرى ، وهو ما وسمته الدراسة بـــ(بالجمل المتعالقة) .

- التكرار :

وهو من أظهر السمات الأسلوبية للخليلي ، وقد قسّمت الدراسةُ التكرارَ في المستوى التركيبي إلى قسمين ، هما :

١- تكرار ألفاظ وتراكيب: تكررت الألفاظ والتراكيب عند الخليلي بشكل يقلُّ نظيره، فكان التكرار محلاً خصباً للدرس اللغوي الأدبي ، فهو ذو وظائف متعددة إنْ على مستوى الصوت، أو على مستوى الكلمة ، أو على مستوى التركيب، فالتكرار إيقاعٌ وموسيقى، وربطٌ نحويٌ و دلاليٌ وبلاغيّ ،

---

[1] والتركيب هنا مرادف للتعقيد والتشابك والتداخل من حيث العلاقات النحوية بين مكونات الجملة، فهو ضد البساطة.

فتكررت في شعر الخليلي الجملُ الفعلية والاسمية ، وتكررت ألفاظ وحروف، وكان الغرضُ من هذا التكرار التقسيمَ أحياناً ، و التوكيدَ أحياناً أخرى.

٢- تكرار أساليب لغوية : راح الخليلي يكرر أساليب كالشرط والنداء والاستفهام ، وكان من أكثر ما كرر الخليلي أسلوب الشرط ، وقد لوحظ تكثيفٌ لهذا الأسلوب في باب الحكمة في الدرجة الأولى ، وشاع الاستفهام والنداء في كل الأغراض تقريباً، ولا غرو في ذلك ، فإن هذه الأساليب تحمل من المعاني البلاغية الشيء الكثير ، فأفادت التمني والتحسر والانكار والتقرير وغيرها مما كان موضوع الفصل الرابع من هذه الدراسة . أما تكرار هذه الأساليب من الوجهة التركيبية فقد كان عاملاً فاعلاً في إحكام تماسك النصوص .

- التوازي :اعتمد الخليلي على التوازي أيضاً في إحداث إيقاع في البنى اللغوية لنصوصه ، فأوقع التوازي في الجمل الاسمية وفي الجمل الفعلية ، في صور نحوية متعددة ، وظهر التوازي في أغلب الأحيان في الجمل التي دخل عليها الحرف الناسخ (كأن) بشكل خاص، ليشكّل مع الصورة التشبيهية التي تنعقد به تفاعلاً تخييلياً لغوياً إيقاعياً.
- الإحالة : أدت الإحالات في شعر الخليلي الوظيفة المقررة لها عند نُحاة النص ، وقد انسجمت الإحالة بعنصريها : العنصر المحيل ، والعنصر المحال إليه ، انسجمت و ما تمّ إقراره فيها من حيث تطابق العنصر المحيل مع جنس المحال إليه وعدده ، وقد أحال الخليلي في نصوصه باستعمال الإحالتين الداخلية والخارجية ، فاستعمل الضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة لهذا الغرض ، وأحال أيضاً إلى خارج النص باستعمال هذه الأدوات ، وجاءت إحالاته الخارجية أكثر انسجاماً مع ثقافته الدينية التراثية العميقة ، ومع شخصيته الوطنية القومية المنتمية، فقد أحالت عناصر الإحالة في نصوصه إلى لوازم هذه الثقافة ، فقد جاءت إحالاته الخارجية على النحو الآتي :

١- إحالة إلى شخص أو أشخاص ، كالإحالة إلى أشخاص الأنبياء : أيوب ويعقوب ويوسف عليهم السلام جميعاً.

٢- الإحالة إلى حدث: كالإحالة إلى رحلته بين جبال سمائل وأوديتها.

٣- الإحالة إلى نص : كالإحالة إلى سورة محددة من القرآن الكريم، أو قصيدة لابن زيدون مثلاً.

- التقديم والتأخير :

وهما داخلان – عند الأسلوبيين – في باب الانزياح ، وهو مميَّزٌ أسلوبي للخليلي، وقد وقع في الجمل الاسمية والفعلية ، ويمكن إجمال إغراض التقديم والتأخير في النقاط التالية :

١- التنبيه على أهمية المقدّم .

٢- وتخصيص المتقدم بالمتأخر كتخصيص المبتدأ بالخبر .

٣- الملائمة والمناسبة في الذكر، كتقديم الخبر على المبتدأ لعلة تعلقه بكلام سابق ، أي لغرض تماسك النص.

٤- وقد أتى التقديم والتأخير لمجرد ملائمة القافية.

- الوصل والفصل :

وهما من خصائص التركيب ، ويقعان ضمن ثنائية لازمة، فإن غاب أحدهما فهذا يعني حضور الآخر بالضرورة، وقد وصل الخليلي تراكيبه اللغوية باستعمال التقنيات المألوفة من حيث استعمال حروف العطف وغيرها، واستعمل أيضاً للوصل تقنيتين تميّز بهما، وُجدتا في شعره عامة ، وفي شعره الحرّ على وجه الخصوص، وهاتان التقنيتان هما :

١- وضع كلمة بين سطرين شعريين بحيث تصلح هذه الكلمة أن تكون متمّماً للجملة السابقة لا يمكن الاستغناء عنها ، ومسنداً أو مسنداً إليه في الجملة اللاحقة.

٢- تكرار كلمة : وهو يظهر في كل مستوى ، والغرض منه هنا هو وصل اللاحق بالسابق عن طريق هذا التكرار، فإن كانت التقنية السابقة تقوم على الاقتصاد بوجود كلمة واحدة فاعلة في جملتين، فالأمر في هذه التقنية على نقيض ذلك.

أما عن الفصل فإنه لا يمكننا الحديث عن الفصل من جهة أن الجملة اللاحقة المفصولة عن السابقة تؤسس لمعنى جديد لا علاقة لها بمضمون الجملة السابقة، فلم يَعْدُ الفصلُ في شعر الخليلي أن يكون شكلياً، يتعلق بغياب حرف الربط ، وإلا فإن الجمل اللاحقة والسابقة متعلقة ببعضها ضمن علاقة سياقية مقامية.

ثالثاً: المستوى الدلالي :

وقد تعرضت الدراسة في هذا الباب إلى الوظيفة الدلالية للكلمة ، وما تؤديه علاقات الألفاظ ببعضها في هذا الجانب، وقد خلصت الدراسة بعد البحث في هذا المستوى إلى النتائج التالية :

- الكلمات المفاتيح :

في هذه الجزئية رُصد في شعر الخليلي نوعان من الكلمات المفاتيح ، وهما :

١ – الكلمات المفاتيح على مستوى الشاعر: وهي الكلمات التي يرددها الشاعر في كلامه وتقع في أكثر من نص من نصوصه ، وكانت الكلمات التي يتجّلى فيها البعد الديني والتراثي أكثر الكلمات دوراناً في لغة الشاعر ، ومن هذه الكلمات لفظ الجلالة (الله) ، وما يتعلق بالدين الإسلامي ورسالة محمد صلى الله عليه وسلم وألفاظ العبادة وما جرى مجراها.

٢ – الكلمات المفاتيح على مستوى النص: فقد ظهرت الكلمات المفاتيح في نصوص الخليلي بما يدفع إلى تعزيز تسمية هذه الكلمات بـ(المفاتيح) ، لأنها تفتح أبواب النص للمتلقي ، وكان الوصول إلى هذه الكلمات واكتشافها سهلا في أغلب النصوص ، لما يتميز به الشاعر من ميل إلى التكرار، فالتكرار كان كافياً للكشف عنها.

- الكلمة والسياق :

لقد حرص الخليلي على الكلمة المفردة والسياق الذي تقع فيه حرصاً بالغاً الذروة ، وقد ظهر هذا الحرص في النقاط التالية :

١ – انسجام الكلمة دلالياً والمقام السياقي الذي تقع فيها هذه الكلمة، كاستعمال البنية الاسمية للكلمة في مقام الثبات ، والبنية الفعلية في مقام الحركة .

٢- لزوم ما لا يلزم الشاعر ، فأتى بالمشترك اللفظي والمترادف في سياقات صنعها لذلك، كقصيدة (العجوز) مثلاً.

٣- العدول اللغوي : وتمثّل في خروجه عن الكلمة المألوفة المستعملة في اللغة الفصيحة في عصره إلى استعمال كلمات غريبة، كالثأي والمرتبأ والعصل والطاديات وأوقص وأقعس، وألظّ ، وحندس ، وأمثالها ، وهي كثيرة منتشرة في شعره.

- المصاحبات اللغوية :

وهي علاقة ذات أشكال متعددة قائمة بين الألفاظ ، ويمكن وضع هذه العلاقة في الصور الآتية :

١- المصاحبة الوصفية : بأن تتصاحب كلمتان تكون إحداهما وصفاً للأخرى ، والمقصود بالوصف هو المعنى اللغوي لا النحوي ، كمصاحبة النعمة للشكر ، والدين للحنيف .

٢- المصاحبة الدلالية : وتقوم على علاقتين : التوافق ، والتضاد. ففي العلاقة الأولى نجد الكلمة في شعر الخليلي تستدعي ما يوافقها دلالياً، كصحبة كلمة العُجْب للكبرياء ، وصاحب وصديق ، وظُلْم وظُلَم. ومن العلاقة الثانية ، أي التضاد، نجد مثلاً صحبة الغبراء والخضراء ، والكهولة والشبيبة.

٣- المصاحبة العرفية : وهي كلمات وجدت متصاحبة في شعر الخليلي ولم يعلل تلازمها إلا وجودها متصاحبةً في العرف الاجتماعي أواللغوي ، كتلازم السيف والقلم ، فالجامع بينهما أنهما من أدوات (الفارس)، والمال والعيال.

- الصيغ الاشتقاقية : سجلت الدراسة عدداً من السمات الأسلوبية في شعر الخليلي ، على مستوى بنية الكلمة ، وفيما يلي إجمالها :

أ- الجموع : ظهر في شعر الخليلي نمطٌ من جمع أسماء القبائل العمانية ، وهو متعارف عليه في اللغة الدارجة قد يوافق القياس اللغوي المعروف في العربية ، نحو : الجحاحيف ، والجواميد والقعامشة ، وغيرها.

ب- صيغ المبالغة : تميّز الخليلي في هذا الباب باستعمال صيغ مبالغة قليلة الدوران في اللغة الفصيحة قياساً بأوزان أخرى مشهورة فيها، فوجدناه يستعمل (مغضاء) للدلالة على كثرة الغضّ، و(خديم) للدلالة على كثرة الخدمة .

ت-المصادر : واستعمل الخليلي بنية (تِفْعال) بشكل ملحوظ كالتِّضْراع والتسآل وغيرهما.

رابعاً : المستوى البلاغي :

عرضت الدراسة في هذا المستوى لأبرز المباحث في باب علم المعاني ، فعند قراءة شعرالخليلي يُلحظ استعمال الشاعر لأساليب لغوية بصورة لافتة لنظر قارئه، فكان لا بد من الوقوف عند الإنشاء الطلبي وغير الطلبي، ثم الوقوف في علم البيان عند التشبيه والاستعارة، فقد شغلا من حيث الكم مساحةً كبيرة في شعرالخليلي ، هذا بالإضافة للقيمة الفنية والبعد الجمالي لهما، وفي علم البديع وقفت الدراسة عند المحسنات المعنوية، ولم تعرض للمحسنات اللفظية ، فقد شملتها الدراسة في المستويين ؛ الصوتيّ والتركيبي ، فقد مرت في الملامح التميزية للشاعر في البنى الصوتية والإيقاع، ثم في التراكيب وخصائصها كالتوازي ، فلو عرضت الدراسة لها في هذا المستوى لكان الحديث فيها إعادةً وجمعاً لما مرّ في الفصلين الأول والثاني .

لقد توصلت الدراسة في هذا المستوى لما يأتي :

أ- في علم المعاني :

١- الإنشاء الطلبي : لقد أكثر الخليلي من هذا الإنشاء ، واعتمد عليه كثيراً في أداء معانٍ بلاغية عميقة ، فاستعمل الأساليب الآتية :

أ- النداء ، وقد أفاد معاني كان منها : الدعاء والتمني والمدح واستنهاض الهمم والاستغاثة.

ب-الاستفهام : وقد أدى الاستفهام معاني بلاغية جمّة ، منها النفي والإثبات والإنكار والتمني والتعجب.

٢- الإنشاء غير الطلبي:

واستعمل الخليلي فيه الحرف (كم) الموسوم بالخبري لإفادة التكثير ، واستعمل أيضاً أسلوب القصر ، وقد وجد القصر بأنواعه التي نصّ عليها البلاغيّون ؛ قصر الصفة على الموصوف، وقصر الموصوف على الصفة، وكان المميز الأكثر أهمية في هذا الباب هو الكيفية التي جاءت بها هذه الأساليب في شعرالخليلي، فقد سجلت الدراسة النتائج الآتية :

١- تتابعت أساليب الإنشاء الطلبي، بحيث تشكلت كثيرٌ من الأبيات من جمل إنشائية طلبية متلاحقة.

٢- تتابعت أساليب الإنشاء غيرالطلبي، فجاءت على نهج التتابع السابق أي إنّ القارئ يجد أبياتاً تتشكل من هذه الأساليب التي يتبع بعضها بعضاً.

٣- المراوحة بين الإنشاء الطلبي والإنشاء غير الطلبي في البيت الواحد.

ب- في علم البيان :

- **التشبيه :**

مما سجلته الدراسة في باب التشبيه هو ميل الخليلي إلى نوعين منه، هما :

١- التشبيه المفرد : وقد كشفت عناصر هذا التشبيه عن جوانب من تكوين الشاعرالنفسي المتأثر بالحياة القديمة وبالعامل الديني أيضاً ، ففد جاءت أطراف التشبيه على علاقة بمظاهر الحياة القديمة من جهة ، ومظاهر الطبيعة العمانية التي ولد في أحضانها ونشأ في ربوعها.

٢- التشبيه التمثيلي : وقد لاقى من الشاعر عناية فائقة ، وجاءت الصورة التشبيهية فيه مماثلة لها في التشبيه المفرد من حيث منابع الصورة وأدواتها، وبروز العامل الديني والتراثي والبيئي الطبيعي في تشبيهاته ، فشبه الوادي والجبل والأفعى والذئب، والسيف والرمح، وبطل المعركة، وصور الطوفان وسيل الماء وغيرها .

- بنية التشبيه : وقد تم تسجيل النتائج التالية فيها :

  - من حيث أطراف التشبيه

١ – حذف أحد أطراف التشبيه : بحيث يمكن فهمه من خلال السياق أو المقام، أو تقديره أو تأويله .

٢ – تساوي المشبه والمشبه به: بحيث كان المشبه من جنس المشبه به.

- من حيث التركيب : إذا نظرنا إلى التراكيب وعلاقة التشبيهات ببعضها فإنه يمكن وضع هذه العلاقة على شكلين هما :

أ– التشبيهات المتعاقبة: وهي تشبيهات يتلو بعضها بعضاً، بحيث تستقل كل جملة بعناصرها من مشبه ومشبه به، فتأتي التشبيهات كأنها لَبِناتٌ مرصوفةٌ إلى بعضها، لا تتعالق ولا تتداخل عناصرها.

ب–التشبيهات المتعالقة : وهي تشبيهات يتلو بعضها بعضا، بحيث يشترك أحد عناصر التشبيه السابق في التشبيه اللاحق ، وذلك بأن يكون مشبّهاً به في الأول ، ومشبّهاً في الثاني.

• الاستعارة :

ولم تختلف منابع الصورة الاستعارية في شعر الخليلي عن التشبيه ومنابع الصورة التشبيهية ، والقول في التشبيه من هذه الجهة ينطبق على الاستعارة ، وقد توقّفت الدراسة عند فاعلية الاستعارة ، وهو الغرض الأجلّ الذي يؤتى بالاستعارة من أجله ، فكان أن سجلت الدراسة عناية الخليلي بتشكيل استعاراته من معطيات الحواس الإنسانية التي هي بوابة وعي الإنسان التي تنفتح على العالم المحيط به ، فكانت استعاراته مبنية على الحواس التالية:

أ– البصر : فاستعار الألوان وما فيها من دلالات رمزية في رسم لوحات حزينة تارة وبهية تارة أخرى ، فكان الليل أسود، والوعد أخضر، والوفاء أبيض.

ب–الذوق : فاستعار الحلاوة والمرار، واللذة لما لا يمكن وصفه إلا بتقريبه من هذه الحواس ، فكان الوصل حلواً، والنوى مرّاً.

ج – اللّمْس : فاستعار النعومة والخشونة والصلابة ، وجعلها صفات للعيش وللدهر وللعقل .

ج – في البديع :

- المحسنات المعنوية :

لقد حفل شعرالخليلي بالمحسنات المعنوية ، وأتى الشاعر على عدد وافر منها ، لكنها تفاضلت من حيث الكثرة والقلة ، فسجلت الدراسة عنايته البالغة بالمحسنات الآتية :

١ – التقسيم

٢– المقابلة

٣– مراعاة النظير

٤– المشاكلة

٥– تجاهل العارف

٦– اللف والنشر.

على أنه لم يهجر محسناتٍ أخرى كتشابه الأطراف والإرصاد والعكس والتبديل والمزاوجة ، ولكنها جاءت قليلة في شعره.

وهكذا قدم الخليلي إنتاجاً فنياً تفاعلت فيه الأبعاد الثقافية والعقدية والتراثية مع البيئة الطبيعية والاجتماعية ، فمثّل إنتاجُه شعراً يقف على أعتاب العصر بروح تراثية مشحونة بنزعة دينية ، فنأى إلى حدٍّ بعيدٍ عن الذاتية يقيناً منه أن مَنْ يعش لذاته يفنَ فيها، ويندرس أثره ، وينطوي ذكره.

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر:

١- القرآن الكريم

٢- تاج العروس

٣- القاموس المحيط

٤- لسان العرب

٥- المحيط في اللغة

ثانياً : المراجع :

٦-إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥ ، ١٩٧٩ .

٧-ابن جني ، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط٤ ،بغداد.

٨-———— سر صناعة الإعراب ، تحقيق حسن هنداوي، دار القلم، دمشق ،الطبعة الثانية، ١٩٩٣.

٩-———— ، ابن رشيق القيرواني، العمدة، حققه محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، ط١ ، ١٩٣٤ .

١٠--ابن زيدون، ديوان ابن زيدون، تحقيق ح. الفاخوي، دار الجيل . بيروت،ط١ ، ١٩٩٠ .

١١--ابن فارس في الصاحبي،انظر: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العربية، تحقيق مصطفى الشويمي، بيروت، مؤسسة بدران للطباعة والنشر، ١٩٦٤،

١٢--ابن القوطية ، تحقيق علي فودة، مكتبة الخانجي،القاهرة،ط٣، ٢٠٠١.

١٣--ابن كثير ، البداية والنهاية ، مكتبة المعارف ، بيروت.بلا طبعة ولاتاريخ.

١٤--ابن هشام، السيرة النبوية، حققه طه عبد الرؤوف سعد،دار الجيل، بيروت، بلا طبعة

١٥--ابن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، بلا تاريخ .

١٦--أبو البركات الأنباري ، أسرار العربية، تحقيق فخر صالح قدارة، دار الجيل، بيروت، ط١ ،١٩٩٥ .

١٧--أبو سعيد السيرافي، ضرورة الشعر،تحقيق رمضان عبد التواب،دار النهضة ، بيروت، ط١ ، ١٩٨٥ .

١٨--أحمد الجدع ، شعراء معاصرون من الخليج والجزيرة العربية، دار الضياء للنشر والتوزيع ، عُمان، بلاتاريخ .

١٩--أحمد درويش، مظاهر معاصرة جيلين، مجلة المنتدى الأدبي، يونيو ١٩٩١.

٢٠--أحمد شوقي، الشوقيات، دار الكتب العلمية. بيروت.

٢١-- أحمد عزت راجح، الأسلوبية،دار الاعتماد ، القاهرة، ١٩٥٤.

٢٢--أحمد مختار عمر،دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب ، القاهرة، ١٩٩١.

٢٣-أحمد مطلوب : أساليب بلاغية، وكالة المطبوعات، ١٩٨٠.

٢٤-__________ : فنون بلاغية ، دار البحوث العلمية ،ط١ ، ١٩٧٥ .

٢٥- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس ، ضبطه مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت،، ط١ ، ١٩٨٣ .

٢٦-أمينة طيبي ، الدراسة فوق التشكيلية عند الفلاسفة المسلمين ،مجلة التراث العربي-مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب-دمشق العدد ٩٨ - السنة الخامسة والعشرون - حزيران ٢٠٠٥ - جمادى الأولى ١٤٢٦ .

٢٧-أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي، المؤسسة العربية للدراسات، عمان، ط١، ٢٠٠١ .

٢٨- البحتري، ديوان البحتري، شرحه محمد التونجي، دار الكتاب العربي، ط١ ، ١٩٩٤ .

٢٩-بدوي طبانة، علم البيان، دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١.

٣٠-جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ،ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط١ ، ١٩٨٦ .

٣١-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٧٧ .

٣٢-جلال الدين السيوطي ،المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرح وضبط محمد أحمد جاد المولى ، وآخرون، دار الفكر ، بلا طبعة ولا تاريخ.

٣٣-جورج مونان، علم اللغة في القرن العشرين، ترجمة نجيب غزاوي،وزارة التعليم العالي، الجمهورية السورية، بلا طبعة ولا تاريخ.

٣٤-جون ستروك : البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة ،المجلس الوطني الثقافي، الكويت، شباط ١٩٩٦.

٣٥-جيزيل فالانسي: النقد النصي، مقالة مترجمة في كتاب :مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تأليف مجموعة من الكتّاب، ترجمة رضوان ظاظا، عالم المعرفة ، المجلس الوطني الثقافي، الكويت، مايو ١٩٩٧.

٣٦-حاجي خليفة، كشف الظنون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٢ .

٣٧-حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق :محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط٢، ١٩٨١.

٣٨-الحسن بن قاسم المرادي ، الجنى الداني في حروف المعاني، حققه فخر الدين قباوة، محمد نديم فاضل،دار الكتب العلمية، بيروت،ط١ ١٩٩٢.

٣٩-حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩ .

٤٠-راشد عيسى ، الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر، قراءة ذوقية، وزارة الثقافة، الأردن، ٢٠٠٦.

٤١-رجاء عيد ، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٣

٤٢-رجب عبد الجواد إبراهيم ، موسيقى اللغة ، دار الآفاق العربية، بلا طبعة، ٢٠٠٣.

٤٣-سعد دعبيس ، دراسات في الشعر العماني ،دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ، ١٩٩٢م

٤٤-سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، مجلس النشر العلمي، ٢٠٠٣.

٤٥-سعيد حسن بحيري، علم لغة النص ،المفاهيم والاتجاهات، مؤسسة المختار، ط١ ، ٢٠٠٤.

٤٦-سعيد النعماني: أمير البيان،دار النهضة، عُمان ،الطبعة الأولى، ٢٠٠١.

٤٧-سمير شريف استيتية،الأصوات اللغوية:رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، دار وائل للنشر ، ط١ ، ٢٠٠٣.

٤٨-سيبويه،الكتاب، تحقيق:عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى ، ١٩٩١.

٤٩-شفيع السيد ، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي،دار الفكر العربي ، القاهرة، ط١، ١٩٨٦.

٥٠-شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم ، الرياض، ١٩٨٥.

٥١-صباح البشير، الشعر الحر في الخليج العربي :الكويت

عُمان.البحرين.قطر.الإمارات، دراسة فنية. الأكاديمية للنشر، ١٩٩٩.

٥٢-صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت ،آب ، ١٩٩٢ .

٥٣-ـــــــــــ علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته ، الهيئة المصرية العامة ، ط٢، ١٩٨٥.

٥٤- ـــــــــــ نظرية البنائية في النقد الأدبي،دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧ ،ط٢.

٥٥- ـــــــــــ بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، ع ١٦٤، ١٩٩٢.

٥٦-عبد الجليل، عبد القادر، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية ،دار صفاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢.

٥٧-عبد الحميد زاهيد : الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية، مراكش ،ط١، ٢٠٠٠.

٥٨-عبد الرزاق الربيعي: أمير البيان، مسقط، عمان، ط١، ٢٠٠١.

٥٩-عبد السلام المسدي:الأسلوبية والأسلوب،دار سعاد الصباح،ط٤ ، الكويت،١٩٩٣.

٦٠-عبد الفتاح نافع ،عضوية الموسيقى في النص الشعري ،مكتبة المنار، الطبعة الأولى ، ١٩٨٥.

٦١-عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، ، تحقيق: محمد رضوان الداية ، فايز الداية ، مكتبة سعد الدين ،دمشق، الطبعة الثانية، ١٩٨٧.

٦٢- ـــــــــــ أسرار البلاغة ،قرأه وعلق عليه :محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط١، ١٩٩١ .

٦٣-عبد الله بن علي الخليلي : وحي النُّهى (موسوعة شعرية) ، مكتبة الضامري للنشر والتوزيع ، مسقط ، ١٩٨٠

٦٤-ـــــــ بين الفقه والأدب، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط ، عُمان ط١ ١٩٨٨ .

٦٥-ـــــــ على ركاب الجمهور، دار النهضة ، مسقط، عُمان ، ط١ ١٩٨٨ .

٦٦-ـــــــ وحي العبقرية، دار النهضة ، ط،٢، ١٩٩٠ .

٦٧-ـــــــ فارس الضاد ، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط ، عُمان ط١، ١٩٩٤

٦٨-ـــــــ الخيال الوافر، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط ، عُمان ٢٠٠٦، بالإضافة إلى نسخة حاسوبية. قام بـمراجعة النصوص ومطابقـتها بالأصل : صالح بن علي بن سالـم الحميدي ، محمد بن عبد الله بن علي الخليلي ، أحمد بن عبد الله بن علي الخليلي، مسقط عمان، ٢٠٠٦ .

٦٩- ـــــــ المجتليات ، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط ، عُمان ٢٠٠٦ ، بالإضافة إلى نسخة حاسوبية. قام بـمراجعة النصوص ومطابقـتها بالأصل : صالح بن علي بن سالـم الحميدي ، محمد بن عبد الله بن علي الخليلي ، أحمد بن عبد الله بن علي الخليلي، مسقط عمان، ٢٠٠٦.

٧٠- ـــــــ الوحدة ، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط ، عُمان ٢٠٠٦ ، بالإضافة إلى نسخة حاسوبية. قام بـمراجعة النصوص ومطابقـتها بالأصل : صالح بن

علي بن سالـــم الحميدي ، محمد بن عبد الله بن علي الخليلي ، أحمد بن عبد الله بن علي الخليلي ، مسقط عمان، ٢٠٠٦.

٧١- ـــــــــ من نافذة الحياة ، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط ، عُمان ٢٠٠٦ ، بالإضافة إلى نسخة حاسوبية. قام بـمراجعة النصوص ومطابقـتها بالأصل : صالح بن علي بن سالـــم الحميدي ، محمد بن عبد الله بن علي الخليلي ، أحمد بن عبد الله بن علي الخليلي ، مسقط عمان، ٢٠٠٦.

٧٢- عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم اشعار العرب: في الجرس اللفظي، ، دار جامعة الخرطوم للنشر، الطبعة الرابعة، ١٩٩١.

٧٣- عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، مجدلاوي للنشر، ط٢، ٢٠٠٦ .

٧٤- علي عبد الخالق علي ،الشعر العماني :مقوماته واتجاهاته وخصائصه الفنية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٤ م .

٧٥- عمر أبو خرمة، نحو النص ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن،٢٠٠٤.

٧٦- عمر الأسعد ،معروف نايف : علم العروض التطبيقي ،دار النفائس، الطبعة الأولى، ١٩٨٧ .

٧٧- عيسى علي العاكوب، العاطفة والإبداع في التراث النقدي عند العرب إلى نهاية القرن الرابع الهجري، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط١ ، ٢٠٠٢ .

٧٨- فيلي ساندريس ، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة خالد محمود جمعة، دار الفكر ،دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٣ .

٧٩- قاسم البرسيم ،، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري،دار الكنوز الأدبية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠ .

٨٠- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢ ، ١٩٨٤.

٨١- لؤي علي خليل، حوليات كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الحولية السادسة والعشرون. ديسمبر ٢٠٠٥ .

٨٢- لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب،بحث في فلسفة اللغة والإسطيقا، مكتبة النهضة المصرية ،ط١، ١٩٧٠ .

٨٣- مازن الوعر، دراسة لسانية تطبيقية،دار طلاس ، ط١ ، ١٩٨٩.

٨٤- المتنبي، ديوان المتنبي، شرح عبد الرحمن الدقوقي،دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٦ .

٨٥- محاسن بن اسماعيل الحلبي ، شرح شعر الشنفرى الأزدي، تحقيق وتعليق خالد الجبر، دار الينابيع، ط١ ، ٢٠٠٤ .

٨٦- محمد بركات أبو علي، فن الاختيار والبلاغة العربية، دار الفكر، عمان، ١٩٩٩.

٨٧- محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، تحقيق قاسم الشماعي الرفاعي،دار القلم،بيروت،لبنان، ط١، ١٩٨٧ .

٨٨- محمد بن عبد الرحمن القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط٣، ١٩٩٣ .

٨٩- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١ ، ٢٠٠١.

٩٠- محمد حسين علي، الصّوت اللغويّ في القرآن ،دار المؤرخ العربي، بيروت، لبنان.بلا تاريخ

٩١- محمد خطابي ، لسانيات النص ، المركز الثقافي العربي، بلا تاريخ.

٩٢- محمد عبد المطلب ،قراءات أسلوبية، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٥.

٩٣- محمد عزام: البلاغة والأسلوبية، وزارة الثقافة، دمشق،١٩٩٤.

٩٤- محمد العمري، البلاغة العربية ، الأصول والامتدادات، ط١ ، ١٩٩٨ .

٩٥- محمد علي الخولي،الأصوات اللغوية،دار الفلاح، عمان، ١٩٩٠ .

٩٦- محمد علي الشمّري، شعراء الخليج، المكتبة الأهلية، عمان، ط١، ٢٠٠٦ .

٩٧- محمد قاسم : الحلاج، الأعمال الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢.

٩٨- محمد كريم الكواز، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من إبريل، ليبيا، ١٤٢٦ هـ.

٩٩- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ومنهج البحث في الأدب واللغة. دار نهضة مصر، القاهرة، بلا طبعة ولا تاريخ.

١٠٠- محمود السمرة، وآخرون ، الأدب العربي من نهاية العصر العباسي إلى الحديث، وزارة التربية والتعليم والشباب، سلطنة عُمان. ط٢ ، ١٩٨٩ .

١٠١- مختار عطية ، التقديم والتأخير ومباحث البنية بين البلاغة والأسلوبية،دار الوفا،الإسكندرية،٢٠٠٥ .

١٠٢- مصطفى ناصف ، اللغة بين البلاغة والأسلوبية ، النادي الثقافي الأدبي، جدة ، ١٩٨٩.

١٠٣- ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة، الإسكندرية، ١٩٩٤.

١٠٤- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٠.

١٠٥- ــــــ الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢.

١٠٦- نورية صالح الرومي، الحركة الشعرية في الخليج العربي، بين التقليد التطور، بيروت ، ط٣ ، ١٩٩٩.

١٠٧- نوّاف قوقزة، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، وزارة الثقافة المملكة الأردنية الهاشمية، عمان ، ٢٠٠٠.

١٠٨- الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية، تنظيراً وتطبيقاً ، مكتبة عيون، الدارالبيضاء ، المغرب. ١٩٩٢ .

١٠٩- هادي نهر :اللسانيات الاجتماعية عند العرب، دار الأمل ، إربد ، ط١، ١٩٨٨.

١١٠- هايل محمد الطالب: المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، ع٦٨ ، ٦٩ ، شباط ٢٠٠٧

١١١- هنرش بليت، البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري، دار إفريقيا الشرق، بيروت ،١٩٩٩ .

١١٢- وهب رومية : الشعر والناقد ، من التشكيل إلى الرؤيا، عالم المعرفة ، المجلس الوطني الثقافي ، الكويت ، سبتمبر ٢٠٠٦ .

١١٣- يوسف أبو العدوس : البلاغة العربية ،بلاطبعة ،٢٠٠٤.

١١٤- ــــــــ الأسلوبية: الرؤية والتطبيق،وزارة الثقافة ، الأردن، ٢٠٠٤ .

١١٥- يوسف بن أبي بكر السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور ، دار الكتب، العلمية، بيروت ، لبنان، ط١ ، ١٩٨٣ .

ملخّص :

وضعت الدراسةُ الأسلوبية العناصرَ المشكلة للنص في دائرة الضوء ، وأولت اللغةَ عنايةً كبيرةً وارتقى التحليلي اللغوي إلى دراسة الصوت والكلمة والتركيب في ظل السياق العام للنص المنبثق بطريقة ما عن منشئه (المبدع).

فقد أخذ هذا البحث على عاتقه دراسة شعر الشاعر عبد الله بن علي الخليلي المولود سنة ١٩٢٢ في عُمان ، والمتوفى سنة ٢٠٠٠ للميلاد ، دراسة أسلوبية شملت مستويات اللغة : الصوتي والتركيبي والدلالي بالإضافة إلى المستوى البلاغي، الذي ينبني على هذه المستويات. وقد ذهبت الدراسة إلى محاولة استخلاص ملامح أسلوبية تمييزية للشاعر في ظل المنهج التكاملي ومع الاعتماد على الإحصاء في بعض الجوانب.

توقفت الدراسة عند المستوى الصوتي وسجلت ما لاحظته من أسلوب في بناء الألفاظ من الناحية الصوتية ، ثم توقفت عند التراكيب النحوية و كيفية تشكيلها ، ودور العلاقات النحوية في ربط أجزاء النص،وبعد ذلك عرضت الدراسة للمستوى الدلالي ودور علاقات الألفاظ في بناء الدلالة ، وتأثير الألفاظ في بعضها انطلاقاً من هذه العلاقة، وأخيراً بحثت الدراسة في المستوى البلاغي وأكثر ما وقع في شعر الخليلي من مفرداته كالإنشاء والتشبيه والمحسنات المعنوية.

Abstract

The stylistics study puts the elements which form the text in the light, and adopt the language with great interest , the language analysis was enhanced in the regard of phonetics , word and structure, in the shadow of the text derived from the author character.

The research undertook the study of Abdullah Bin Ali Al-Khalili poetry as stylistics study, who was born in Oman 1922 ,and died in 2000 .the research was based on four levels : phonetics, structure, semantic, and rhetorics , and registered outstanding features in the light of the integrated method, depending on statistics every now and then.

The research paused on these levels and registered notes in the word structure, syntax , semantic, and the role of the word links in forming the sense, and the influence of the words with each others.

Finally the research debated the rhetorical level and registered similes and metaphors in his poetry.